Henrike Hans

„Schönheit gibt es nur noch im Kampf“

Zum Verhältnis von Gewalt und Ästhetik im italienischen Futurismus



Henrike Hans

„Schönheit gibt es nur noch im Kampf"
Zum Verhältnis von Gewalt und Ästhetik im italienischen Futurismus

erschienen im Universitätsverlag Göttingen 2015

Henrike Hans

„Schönheit gibt es nur noch im Kampf“

Zum Verhältnis von Gewalt und Ästhetik im italienischen Futurismus



Universitätsverlag Göttingen
2015

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Anschrift der Autorin
Henrike Hans
E-Mail: henrike_hans@web.de

Satz und Layout: Annett Eichstaedt
Umschlaggestaltung: Jutta Pabst
Titelabbildung: Umberto Boccioni, La città che sale, 1910, Öl auf Leinwand, 199,3 x 301 cm, The Museum of Modern Art, New York, Mrs. Simon Guggenheim Fund

http://univerlag.uni-goettingen.de
ISBN: 978-3-86395-242-6



Meinen Eltern in Liebe und Dankbarkeit gewidmet.

Inhaltsverzeichnis

Vorwort

Die vorliegende Untersuchung ist eine leicht überarbeitete Fassung meiner Dissertation *„Schönheit gibt es nur noch im Kampf". Zum Verhältnis von Gewalt und Ästhetik im italienischen Futurismus*.

Meine Recherchen zu den Futuristen haben verschiedene Personen unterstützt, denen ich an dieser Stelle danken möchte.

Ganz herzlich danke ich Prof. Dr. Carsten-Peter Warncke sowie Prof. Dr. Thomas Noll für die Betreuung meiner Dissertation und die konstruktiven Gespräche und zahlreichen Anregungen, die für mich von unschätzbarem Wert waren und zum Gelingen der Arbeit entscheidend beigetragen haben.

Dr. Laura Calvi und Federico Zanoner danke ich für fachliche Hinweise und die Betreuung im Futurismus-Archiv in Rovereto.

Für ihre zahlreichen Anmerkungen danke ich ganz besonders Linda Eggers. Einen intensiven thematischen Austausch und viele wertvolle Gedanken konnte ich aus den Sitzungen des Doktorandenkolloquiums des Kunstgeschichtlichen Seminares der Universität Göttingen mitnehmen, weshalb allen Mitgliedern für die gegenseitige Unterstützung Dank gebührt. Außerdem danke ich zahlreichen Freunden und meiner Familie für ihre Ratschläge, Kritik und Begleitung der Dissertation, besonders Dominic Habel, Sarah M. Butterworth, Melissa Klinckwort, Sandra Kinne und Tatjana Sitev. Für ihr umsichtiges Lektorat sei herzlich Annett Eichstaedt gedankt.

Ganz besonderer Dank gilt meinen Eltern, die mich zu jeder Zeit unterstützt und unermüdlich ermutigt haben und ohne deren Hilfe diese Arbeit nicht möglich gewesen wäre. Ihnen ist die Publikation gewidmet.

Bremen, im Oktober 2015

Nur dieses wünschte ich darzulegen: daß Schönheit des Gegenstandes nur unter gewissen, nicht durchhin zu bemeisternden, Bedingungen die Schönheit von Kunstwerken befördern; während andererseits Alles, was schön gemacht ist, nothwendig schön in das sinnliche Auge fällt; während, was schön im Raume verteilt (von richtigem Style) ist, den Sinn für Schönheit des Maßes unumgänglich befriedigen wird; wie endlich, was auf irgend eine Weise, vom sittlich Erhabenen, oder Gemüthlichen und Zarten, bis zum Phantastischen und Muthwilligen, schön im Geiste des Künstlers erfaßt ist, nothwendig das sittliche Gefühl befriedigen, den Geist erfreuen muß.

Carl Friedrich von Rumohr:
Verhältnis der Kunst zur Schönheit, in: *Amicis*,
H. 1, 1926, S. 61

1. Einleitung

Fragestellung

Die Hufe der galoppierenden Pferde wirbeln Staub auf, der in grauen Wolken über dem Boden schwebt. Die Anzahl der Reiter lässt sich nur erahnen: Im hohen Tempo lösen sich ihre Formen auf und gehen ineinander über, sodass die Reiter eine undurchdringliche Mauer bilden. Als Waffen tragen sie Lanzen, die sie – bereit zum Angriff – nach vorne gerichtet haben. Ihr Ziel ist am Boden auszumachen, wo Soldaten mit Gewehren im Anschlag kauern. Der Zusammenstoß steht unmittelbar bevor …

Die bedrohliche Szene stammt aus einem Bild des italienischen Künstlers Umberto Boccioni. Boccioni verweist in dem Werk, das den Titel *Carica di lancieri* (*Angriff der Lanzenreiter*) trägt und im Jahr 1915 entstanden ist, auf ein konkretes Ereignis im Ersten Weltkrieg, den Kampf zwischen deutschen und französischen Truppen im Oisetal.[1] Bildgewaltig, in einer Synthese aus Zeichnung und Collage, fixiert er den bevorstehenden Zusammenstoß der feindlichen Soldaten. Begleitend berichten am Bildrand aufgeklebte Zeitungsausschnitte von der Schlacht. Boccioni wählte das Sujet nicht nur aufgrund seiner zeithistorischen Aktualität. Vielmehr folgte er – als Mitglied der italienischen Künstlergruppe des Futurismus – dem

---

[1] Vgl. Kapitel 4.4.4.

Ziel der Avantgardebewegung: der gewaltsamen und radikalen Abkehr von ästhetisch-tradierten Normen.

Der Futurismus wurde 1909 von Filippo Tommaso Marinetti durch sein Manifest *Le Futurisme* begründet. Darin richtete Marinetti die Bewegung schon frühzeitig kämpferisch-konfrontativ aus. Die These „Schönheit gibt es nur noch im Kampf. Ein Werk ohne aggressiven Charakter kann kein Meisterwerk sein“[2] sowie die provokativen Verkündungen „Mut, Kühnheit und Auflehnung werden die Wesenselemente unserer Dichtung sein“ und „Kunst kann nur Gewalt, Grausamkeit und Ungerechtigkeit sein“[3] untermauern diesen Anspruch. Ziel der futuristischen Theorie war es, die Kunst und Kultur Italiens einer ganzheitlichen Erneuerung zu unterziehen. Marinetti gründete die Bewegung als direkte Reaktion auf die gesellschaftlichen, ökonomischen und kulturellen Lebensbedingungen in Italien. So gehen die Themen der Bewegung über den kulturellen Kontext hinaus und reichen von Industrialisierung und Imperialismus über das Leben in der Großstadt bis hin zu revolutionärer Gewalt. Ging das Programm des Futurismus zunächst von der Dichtkunst aus, hatten sich bereits ein Jahr nach der Veröffentlichung des *Gründungsmanifests* auch Maler der Bewegung angeschlossen.

Die ersten futuristischen Gemälde entstanden um 1910. In zwei Maler-Manifesten, die die futuristischen Künstler im Abstand von wenigen Wochen im Frühjahr 1910 veröffentlichten, verkündeten sie, ihre Sujets aus dem modernen Leben zu wählen. Motive wurden am Grad ihrer Aktualität gemessen und Sachverhalte mussten berühren – sei es auf schockierende oder betörende Weise – und ins Extreme gesteigert werden. Zwar lassen die ersten Bilder, die unter dem Begriff Futurismus entstanden, die radikale Abwendung von allem zuvor Dagewesenem vermissen. Die Künstler fanden jedoch durch die Kenntnis der kubistischen Formsprache schließlich einen Weg, ihre Proklamationen nicht nur motivisch, sondern auch stilistisch umzusetzen. Bemerkenswert ist, dass erst die formale Deformation die futuristische Malerei zu ihrem Ziel, Kunst und Leben zu verschmelzen, führte. Liegt Gewalt demnach formal in der Fragmentierung und Verzerrung des Sujets? Kann in derselben auch Schönheit entstehen, wie Marinetti im *Gründungsmanifest* formuliert? Diese Fragen beschäftigten auch die Betrachter, als futuristische Werke 1912 erstmals während einer Europatournee außerhalb Italiens gezeigt wurden – und teils heftige Reaktionen hervorriefen. Der Künstler Hugo Ball (1886–1927) zeigte sich 1913 nach seinem Besuch des Kunstsalons Emil Richter in Dresden wahrhaft überwältigt angesichts der dort ausgestellten Gemälde der futuristischen Maler Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Giacomo Balla, Luigi Russolo und Gino Severini: „Man schreit vor Angst und Entsetzen. Diese Bilder sind das Innerste, Erschütterndste, Grandioseste, Unfaßbarste, das seit

[2] Marinetti [1909] 1972, S. 33.

[3] Ebd.

Menschengedenken gemacht worden ist."[4] Seine Feststellung basierte auf gewaltsamen Inhalten und einem deformierenden Stil, wie Ball bemerkte:

> Wo Häuser gemalt werden, stürzen sie über- und durcheinander, schießen sie senkrecht in den Abgrund. Wo der Auswurf der roten Lyriker seinen Janitscharentumult gegen „Wohlstand" und Schlendrian richtet (wie in Russolos ‚Revolution') oder einer Kavallerieattacke über Anarchisten hinwegtobt (wie in Carràs ‚Beerdigung des Anarchisten Galli'), sausen, brennen und schwirren Kraftlinien durch das Bild, die das Gehirn anspringen, die das Blut aufpeitschen zu Fiseltönen. Man versteht diese Bilder nicht. Gott sei Dank! […] Diese Bilder zwingen das absolut Verrückte in Erscheinung.[5]

Darüber hinaus wagte er zu prophezeien: „Rotglühende Männer und aufbrüllende Sklaven, Wahnsinn und Umsturz: atemberaubende heulende Dinge, die kommen werden, die kommen werden."[6] Ball stand mit seiner Vision nicht allein. Auch der Schriftsteller Alfred Döblin (1878–1957) empfand die futuristische Malerei als eindringlich:

> Der Eisenbahnzug saust über die eisernen Schienen; man sieht ihn nicht; man sieht nur die schrägen Telegraphenglocken; verzerrte, apathische, müde Gesichter fliegen durch den trüben Wind, gespensterhaft. Zeit und Raum verschiebt sich. […] Der Futurismus ist ein großer Schritt. Er stellt einen Befreiungsakt dar. Er ist keine Richtung, sondern eine Bewegung. Besser: er ist die Bewegung des Künstlers nach vorwärts.[7]

Was führte die Betrachter zu diesen Empfindungen? Lassen sie sich auf Motive oder künstlerische Mittel zurückführen? Sowohl Ball als auch Döblin waren zum Zeitpunkt ihrer Aussagen die deutsche Avantgardekunst bekannt, die auch das Gefüge von Form und Kontur im Bild aufbrach. Die Motive der Futuristen aus dem städtisch-modernen Leben und ihre Affinität zu Gewaltszenen liegen schon im *Gründungsmanifest* begründet und sind auf ihr Bestreben zurückzuführen, die Grenze von Kunst und Leben aufzuheben. Das Ziel, beide zu synthetisieren, fand in der politisch-gesellschaftlichen Forderung der Revolution seinen radikalsten Ausdruck. Daher arbeiteten die futuristischen Maler in den Jahren 1910 bis 1912 an Gemälden, die den gesellschaftlichen Aufbruch thematisieren. Als 1914 der Erste Weltkrieg ausbrach, schien der sozial-politische Wandel, den die Futuristen angestrebt hatten, in Form eines violenten Ereignisses einzutreten. Auch wenn sich der Kriegseintritt Italiens noch bis Mai 1915 verzögern sollte, griffen die Maler den Krieg als Sujet bereits 1914 auf. Der Kriegsausbruch brachte die Futuristen

---

4 Ball [1913] 1984, S. 12.

5 Ebd.

6 Ebd., S. 13.

7 Döblin [1912] 1970, S. 42.

letztlich zur Erfüllung ihrer Kernthesen und wurde „zum Ausgangspunkt einer mobilisierten und mobilisierenden Ästhetik, mobilisiert im Sinne einer Dynamisierung der Formen zu performativen Handlungen, mobilisierend als Übertragung der Bewegungsenergie dieser Handlungen auf die Zuschauer".[8] Viele futuristische Künstler meldeten sich 1915 freiwillig zum Kriegseinsatz. Der signifikante Widerspruch zwischen den Erwartungen und der Realität des Krieges führte jedoch zum Ende der Bewegung, die aber in den 1920er-Jahren als sogenannter Zweiter Futurismus wiederkehren sollte.

Folglich ist Gewalt im Futurismus auf unterschiedlichen Ebenen präsent, als gesellschaftliche Forderung ebenso wie als künstlerisches Sujet. Die Aussagen der Futuristen zu diesem Thema sind provokativ und manipulativ und müssen nach dem Jahrhundert zweier Weltkriege kritisch reflektiert werden. Aus diesem Grund werden im 2. Kapitel der vorliegenden Arbeit eingehend die Ausgangsbedingungen untersucht, aus denen die Forderungen der Futuristen entstanden sind.

Innerhalb der europäischen Avantgardebewegungen war der Futurismus ein singuläres Ereignis, da es sich hierbei zunächst nur um eine Theorie und um einen intellektuellen Zusammenschluss von Künstlern handelte, bevor diese tatsächlich Kunstwerke erschufen. Die futuristische Idee einte Marinetti und die Künstler – trotz inhaltlicher teils stark voneinander abweichender Vorstellungen. Es ist ein zentrales Ziel dieser Arbeit, die Transformation der Gewaltforderung aus den Manifesten in die Kunst zu untersuchen (Kapitel 4). Zudem wird die Frage gestellt, inwiefern die Gemälde der futuristischen Künstler stilistisch und thematisch bewusst als Medien der Vermittlung, der Übertragung ästhetischer und gesellschaftlicher Inhalte und Emotionen fungieren und damit als „futuristische Propagandamittel" eingesetzt wurden. Dabei ist es einerseits unerlässlich, die Theorien und Wirkmechanismen von künstlerisch übersetzten Gewaltszenen zu analysieren und das Verhältnis der futuristischen Maler zu den (ikonografischen) Vorläufern, wie der traditionellen Schlachtenmalerei, zu untersuchen. Andererseits ist die Beziehung der Futuristen zu den Lebensbedingungen in der Moderne zu reflektieren, die wesentlicher Bestandteil der futuristischen Theorie sind. Das moderne Zeitalter wird darin als der Ort definiert, an den die Kunst hinführen soll. Gleichsam stellte die frühe Moderne für die Futuristen eine Übergangszeit dar, in der wissenschaftliche Entdeckungen, technische Erfindungen und die Industrialisierung erst begonnen haben, Einfluss auf das Leben zu nehmen. Durch ihre Werke suchten sie, diese zu vollenden, indem sie darin den Aufbruch und technische Visionen thematisierten. Das Paradoxon der Verherrlichung einer noch nicht eingetretenen Moderne spiegelt sich in den Werken der Künstler wider und stellt einen Aspekt dar, der in der Futurismusforschung bislang noch nicht berücksichtigt worden ist.

---

[8] Ehrlicher 2001a, S. 151.

Forschungsstand

Das Thema der Gewalt ist in verschiedenen Fachdisziplinen – der historischen Forschung, der Psychologie wie der Kunst – ausführlich, wenn auch nicht erschöpfend, besprochen worden. So sind in der Psychologie verschiedene Theorien über die Ursprünge der Gewalt unter Menschen aufgestellt worden, die jedoch noch nicht als abschließend betrachtet werden können, wie zahlreiche neuere Publikationen zum Thema nahelegen.[9] So wird im *Internationalen Handbuch der Gewaltforschung* (hg. von Wilhelm Heitmeyer und John Hagan)[10] ein interdisziplinärer Ansatz verfolgt, der neben anderen Schwerpunkten auch die Wirkung von Gewalt in der medialen Vermittlung behandelt. In der kunstgeschichtlichen Forschung sind bereits Abhandlungen zu den genannten Aspekten vorgenommen worden, insbesondere Krieg in der Malerei ist ein wiederkehrendes Sujet von wissenschaftlichen Untersuchungen.[11] Für die moderne Malerei seien die Darstellungen von Annegret Jürgens-Kirchhoff[12] hervorzuheben, in denen sie sich stilkritisch mit dem Expressionismus und der europäischen Avantgardekunst in den Kriegszeiten des 20. Jahrhunderts auseinandergesetzt hat.[13]

Der Futurismus ist bereits in den 1960er-Jahren in den Fokus der kunsthistorischen und literaturwissenschaftlichen Forschung gerückt.[14] Seitdem sind zahlreiche Publikationen zum Thema erschienen, von denen an dieser Stelle nur einige genannt werden sollen. 1966 wurde die *Geschichte des Futurismus* von Christa Baumgarth publiziert, das bis heute einen umfassenden Einblick in Historie und Ziele der Bewegung bietet. Auch Marianne W. Martin, Maurizio Calvesi, Giovanni Lista und Fabio Benzi haben sich intensiv mit dem Futurismus im Allgemeinen und seinen Protagonisten im Besonderen auseinandergesetzt.[15] So liegen ausführliche Untersuchungen zur Entstehung und den Ursprüngen des Futurismus und dem Verlauf der Bewegung vor. Für den Zweiten Futurismus nach 1915 sind die Schriften Enrico Crispoltis sowie Ingo Bartschs hervorzuheben,[16] die sowohl die Malerei des Zweiten Futurismus als auch die Vernetzung von Futurismus und Faschismus thematisiert haben. Ferner haben zahlreiche Ausstellungen den Futu-

---

9 Vgl. hierzu Pinker 2011.

10 Heitmeyer/Hagan 2002.

11 Vgl. Paul 2004, Paret 1999, Parth 2010.

12 Jürgens-Kirchhoff 1993. Vgl. auch Jürgens-Kirchhoff 1984.

13 Vgl. für die europäische Kunst im Ersten Weltkrieg ebenso Kat. Ausst. Berlin 1994, sowie Cork 1994a.

14 Dass der Futurismus in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zunehmend mehr Beachtung fand, ist auch auf die Veröffentlichung von Quellenmaterial in den *Archivi* zurückzuführen. Vgl. Archivi I 1958 und Archivi II 1962.

15 Martin 1968. Calvesi hat in der Reihe *L'Arte Moderna* 1967 vier Hefte veröffentlicht, die sich mit dem Futurismus auseinandersetzen und an zahlreichen weiteren Publikationen mitgewirkt. Ebenso Lista, besonders hervorzuheben ist Lista 2008. Zudem Benzi 2008.

16 Crispolti 1980, Crispolti 1987, Bartsch 1977.

rismus einem breiten Publikum bekannt gemacht. Erwähnenswert sind die Ausstellungen in Düsseldorf (1974), Venedig (1986), Mailand (1997), Hannover (2001) und Wien (2003), anlässlich derer jeweils umfangreiche Publikationen erschienen sind.[17] Boccionis Werk war darüber hinaus Thema einer Sonderausstellung in New York (1988/89).[18] Da sich 2009 die Gründung des Futurismus zum hundertsten Mal jährte, fanden mehrere Ausstellungen statt, die die Kunst der Avantgardebewegung würdigten.[19] Die Aktualität der Bewegung belegte nicht zuletzt eine Ausstellung in New York im Jahre 2014.[20]

Der Gegenstand dieser Arbeit, der Zusammenhang von gesellschaftlicher und ästhetischer Theorie im Futurismus und den bildlichen Werken der futuristischen Künstler sowie die Frage nach einer futuristischen ikonografischen Kontextualisierung, war bisher zwar kein explizit genuiner Forschungsgegenstand, grundlegende Überlegungen sind dennoch angestellt worden. So haben Günter Berghaus (1996), Emilio Gentile (1997) sowie John A. Thayer (1964) die Basis zur inhaltlichen Verknüpfung von futuristischer Theorie und politischer Gewalt untersucht[21] und die futuristische Bewegung als Phänomen ihrer Zeit in Wechselwirkung mit sozialen und ökonomischen Entwicklungen dargestellt. Diese enge Verzahnung wird in der vorliegenden Untersuchung vorausgesetzt und soll für das Motiv der Gewalt in der futuristischen Theorie und Malerei nachgewiesen werden.

Die ausführlichsten Besprechungen der futuristischen Kunst finden sich im Kontext der monografischen Literatur zu den Malern. Über Umberto Boccioni, der als Theoretiker der Gruppe gilt, liegt die größte Anzahl von Abhandlungen vor. Hier sind neben den Werkverzeichnissen[22] die Publikationen von Guido Ballo (1964), Ester Coen (1988/89), Uwe M. Schneede (1994) sowie Raffaele de Grada (2002) hervorzuheben, die das Leben und Werk Boccionis präzise untersucht haben.[23] Die Arbeiten aus den letzten Lebensjahren Boccionis hat Federica Rovati (2003) in einem Aufsatz[24] in inhaltlicher und stilistischer Hinsicht besprochen. Weniger umfangreich ist dagegen die Sekundärliteratur zu den weiteren Künstlern der futuristischen Kerngruppe zwischen 1910 und 1915/16. Zwar liegen sowohl (auto-)biografische Materialien wie auch Werkverzeichnisse vor.[25]

---

17 Vgl. Kat. Ausst. Düsseldorf 1974, Kat. Ausst. Mailand 1997, Kat. Ausst. Hannover 2001, Kat. Ausst. Wien 2003.

18 Vgl. Kat. Ausst. New York 1988/89.

19 Vgl. Kat. Ausst. Paris/Rom/London 2008/09, Kat. Ausst. Mailand 2009.

20 Vgl. Kat. Ausst. New York 2014.

21 Berghaus 1996, Gentile 1997, Thayer 1964.

22 Bruno 1969, Calvesi/Coen 1983.

23 Ballo 1964, Coen 1988/89, De Grada 2002, Schneede 1994. Vgl. zum Frühwerk Boccionis Baradel 2007.

24 Rovati 2003.

25 Hier wird auf die Archivi sowie die Autobiografien Carràs (1943) und Severinis (1965) verwiesen. Werkverzeichnisse liegen von Carrà (Carrà 1967/68) und Severini (Fonti 1988) vor.

Dennoch zeigen sich in der wissenschaftlichen Erörterung der Arbeiten Carràs, Russolos, Ballas und Severinis viele Lücken. Carràs Arbeiten wurden 1987 in einer Retrospektive in Baden-Baden gezeigt, die *Guerrapittura* (1915) hat Rovati darüber hinaus in einem Aufsatz von 2004 thematisiert.[26] Für die Malerei Ballas sind die Ausführungen zu Leben und Werk von Enrico Crispolti (1963) sowie Giovanni Lista (1982) nach wie vor wegweisend.[27] Während zu Russolo im Rahmen einer Ausstellung nur eine monografische Schrift erschienen ist,[28] war Severinis futuristisches Werk mehrfach Gegenstand von Untersuchungen, etwa die Überblicksdarstellungen von Anne Coffin Hanson (1995) und Daniela Fonti (1999).[29] Renate Langer (1976) hat sich darüber hinaus in einem Essay mit den Kriegsbildern des Künstlers beschäftigt.[30]

Durch die Zusammenstellung der Sekundärliteratur wird deutlich, dass sowohl die Bewegung des Futurismus als auch die einzelnen Maler und ihre Werke durchaus Forschungsthema waren und immer noch von wissenschaftlichem Interesse sind. Obwohl thematisiert wurde, dass der Futurismus in seiner Theorie unzweifelhaft von Gewaltvorstellungen geprägt ist,[31] ist eine entsprechende Betrachtung der futuristischen Kunst unter diesen stilistischen Gesichtspunkten und der ikonografischen Kontextualisierung bisher nicht erbracht worden. Dabei ist gerade dieser Aspekt von großer Bedeutung, da er nachweislich das emotionale und ideelle Zentrum der Bewegung darstellt. Daher werden die Fragen, mit welchen Mitteln die futuristischen Maler das Motiv der Gewalt umsetzten und welche Intentionen und Reaktionen sie verfolgten, in der hier vorgelegten Untersuchung im Zentrum stehen.

Aufbau und Methode

Die Arbeit ist in sieben Kapitel unterteilt. Einleitend (Kapitel 2) wird das „Rätsel" der Gewalt thematisiert. Mit der Entwicklung der Psychologie als wissenschaftliche Disziplin im 19. Jahrhundert wurde nach Erklärungen für aggressives menschliches Verhalten gesucht und verschiedene Theorien vergleichend vorgestellt. Gewalt ist auch Thema in der Philosophie und der Kunst. Im Hinblick auf die futuristische Malerei kommt in diesem Teil insbesondere die Reflexion von Gewalt in der Ästhetik zur Sprache, etwa mit der Befreiung der Hässlichkeit aus seiner Interdependenz zum Schönen oder der Herausbildung der Kategorie des Erhabe-

---

[26] Vgl. Kat. Ausst. Baden-Baden 1987, Rovati 2004.

[27] Crispolti 1963, Lista 1982.

[28] Russolo wendete sich schon um 1913 der Musik zu, sodass sein malerisches Werk aus den darauffolgenden Jahren nicht sehr umfangreich ist. 2006 wurde erstmals in einer Retrospektive sein Schaffen präsentiert. Vgl. Kat. Ausst. Rovereto/London 2006.

[29] Coffin Hanson 1995, Fonti 1999.

[30] Langer 1976.

[31] Vgl. zur Thematisierung der „Zerstörungsphantasien" im Futurismus insbesondere Ehrlicher 2001a, S. 87–174.

nen. In der Kunst haben sich verschiedene Motive und Darstellungsmuster für Gewalt herausgebildet, deren Entwicklung stets mit der gesellschaftlichen Akzeptanz von Macht und Gewalt verknüpft war. Am Beispiel der Kriegsbilder werden dahingehende ikonografische Veränderungen von der Renaissance bis in die Moderne analysiert.

Nach diesen Überlegungen zur Gewalt beschäftigt sich das 3. Kapitel mit der Bewegung des Futurismus. Dafür wird einleitend eine Einordnung des Futurismus in den historischen, sozio-kulturellen Kontext in Italien vorgenommen, im Folgenden werden die Manifeste aus den Jahren 1909 bis 1911 besprochen, die die futuristische Kunst zum Inhalt haben. Darin entwerfen die futuristischen Maler ein ästhetisches Konzept, das es anhand seiner inhaltlichen und stilistischen Themen zu veranschaulichen gilt. Als besonderes Merkmal zeigt sich die immer wiederkehrende Forderung nach gesellschaftlicher Gewalt, die die Futuristen auch auf Kunst und Kultur übertragen. Die argumentative Symbiose von Kunst und Gesellschaft prägt die futuristische Ästhetik entscheidend. Daher werden in diesem Teil auch die performativen Aktionen der Futuristen, die *serate*, sowie der Gewaltgestus behandelt.

Im 4. Kapitel werden die Werke der futuristischen Maler der Kerngruppe, Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla sowie Gino Severini thematisiert. Die Manifeste und die bildlichen Werke der Künstler zu trennen folgt einer konkreten Überlegung und These: Die futuristischen Manifeste definieren zwar die Vorgaben für die Malerei, sie entbehren bis dato jedoch der praktischen Umsetzung. Erst mit der Malerei entwickeln sich ab 1910 motivische sowie formensprachliche Merkmale, die die Vorgaben der Manifeste zwar spiegeln, jedoch auch in Spannung zu ihnen stehen.

Der Anspruch des 4. Kapitels ist nicht, einen repräsentativen Katalog der futuristischen Werke zu erstellen. Den Schwerpunkt bildet vielmehr die inhaltliche Zugehörigkeit der Arbeiten zum Thema der Gewalt. Die Gemälde, Papierarbeiten und Skulpturen der Futuristen werden chronologisch geordnet und in Gruppen unterteilt, die Veränderungen und Umbrüche offenlegen. Ab dem Jahr 1914 rücken die Kriegsbilder der Futuristen in den Fokus der Untersuchung. Anhand dieser Werke soll kritisch reflektiert werden, auf welche Weise die futuristischen Maler das Thema der Gewalt verarbeiten. Wie interpretieren sie die ästhetische Theorie des Futurismus? Gibt es unter ihnen einheitliche Entwicklungen? In welchem Verhältnis stehen die futuristischen Werke letztlich zur Gewaltforderung der Manifeste? Dabei wird die These aufgestellt, dass die Bilder der futuristischen Maler die zeitgenössischen gesellschaftlichen Prozesse nicht nur spiegeln, sondern auch zu beeinflussen suchen.

Schlusspunkt der Betrachtung (Kapitel 5) sind die Jahre 1915/16, in denen die futuristische Bewegung vor einem ideologischen und personellen Wendepunkt steht, der durch den Eintritt Italiens in den Ersten Weltkrieg im Mai 1915 herbeigeführt wird. Zwar finden sich – unter der künstlerischen Führung Ballas – junge

Künstler zum sogenannten Zweiten Futurismus zusammen. Diese Bewegung weist jedoch weder die avantgardistischen Ziele noch die Kontinuität auf, die den Futurismus vor 1915 prägten. So setzt sich das 5. Kapitel mit den Bildfindungen der futuristischen Malerei nach 1915 sowie dem Verhältnis von Futurismus und Faschismus auseinander, dies jedoch nur unter dem Gesichtspunkt der historischen Weiterentwicklung der Bewegung. Vor diesem Hintergrund werden im 6. Kapitel die Ergebnisse zusammengefasst.

Methodisch werden die Texte und Manifeste der Futuristen analysiert und einer Interpretation unterzogen, die den Schwerpunkt auf politisch-gesellschaftliche sowie ästhetische Inhalte legt. Die bildlichen Werke der Futuristen werden ikonografisch kontextualisiert und in Verbindung zu den Manifesten und Schriften der Künstler gesetzt. Bei den Quellen handelt es sich um Briefe, Aufsätze sowie um die Autobiografien von Carràs und Severinis. Da die Schriften der futuristischen Künstler jedoch immer auch der Außendarstellung als Avantgardebewegung dienten, können die Texte nicht undifferenziert übernommen werden, sondern müssen vielmehr innerhalb der Bildbetrachtung – auch vor dem Hintergrund zeitgenössischer Reaktionen – kritisch reflektiert werden. Dies soll insbesondere die Entwicklungen und Widersprüche in der futuristischen Malerei aufzeigen und erklären.

2. Formen der Gewalt in Geschichte, Philosophie und Kunst

Den Maßstab der futuristischen Ästhetik legte Marinetti 1909 im *Gründungsmanifest* der Bewegung fest: Die Parolen, „Schönheit gibt es nur noch im Kampf" und „Wir wollen den Krieg verherrlichen […], den Militarismus, den Patriotismus, die Vernichtungstat der Anarchisten […] und die Verachtung des Weibes"[32] proklamieren eine Ästhetik auf der Grundlage aggressiver Gewaltverherrlichung. Die Sätze sind sprachlich kraftvoll und inhaltlich provokativ, die Aussagen zeugen von Veränderungswillen, der Bereitschaft zu Zerstörung und letztlich von Größenwahn. Nach der Erfahrung eines Jahrhunderts zweier Weltkriege müssen die Parolen kritisch gelesen werden. Doch auch zu Zeiten der Futuristen waren diese Aussagen höchst provokativ und letztlich menschenverachtend.

Im Hinblick auf den Futurismus als Avantgardebewegung drängt sich die Frage auf, ob es sich dabei um innovative Forderungen handelt? Schließlich sind der Wille zu Erneuerung sowie das Streben nach Authentizität die entscheidenden Wesenselemente der Kunst der Moderne.[33] Das Potential zu Grausamkeit und Zerstörung stellt dagegen schon seit der Antike ein Rätsel der menschlichen Psyche dar. Es erschöpft sich nicht in Gewalttaten, die von den Menschen gegenein-

[32] Marinetti [1909] 1972, S. 34.

[33] Schweppenhäuser 2007, S. 204.

ander unternommen werden. Auch der Reiz der Betrachtung aggressiven Verhaltens in performativer oder bildlicher Form bedarf einer erklärenden Analyse. In zwiespältiger Weise lösen Gewalt und Zerstörung im Menschen gleichermaßen Abscheu und Faszination aus. Darüber hinaus begründet Marinetti die Verbindung von Gewalt und Ästhetik im Futurismus historisch mit der Rückkehr zu einem ursprünglichen Zustand, weshalb eine Analyse des Motivs Gewalt unerlässlich ist.

Gewalt zu beschreiben, wirft grundsätzliche Probleme auf. Das Thema ist zu umfassend, als dass es in seiner Gesamtheit erfasst werden könnte. In ihren verschiedenen Ausprägungen tangiert Gewalt viele, zum Teil äußerst verschiedene Lebensbereiche und Disziplinen. Für jeden dieser Bereiche gilt ein individueller Maßstab, der es erst möglich macht, sich der jeweiligen Gewaltform zu nähern. Auf all jene einzugehen, überschreitet den Rahmen und die Zielsetzung der vorliegenden Arbeit. Im Sinne der Fragestellung sind dagegen drei Aspekte von Gewalt relevant: die historische Verankerung, die psychologische Ursachenforschung sowie die mediale Wiedergabe.

Folgende Fragen sollen dabei beantwortet werden: Welche Rolle spielt Gewalt in der Geschichte der Menschheit? Gibt es Erklärungen für die allgegenwärtige Präsenz gewalttätigen Verhaltens? Auf welche Weise behandeln Philosophie und Kunst Gewalt? Und schließlich: Inwiefern können die genannten Beispiele als Voraussetzungen für die futuristische Kunsttheorie gelten?

2.1. Gewalt: Historische, soziale und mediale Betrachtung

Zur Problematik des Gewaltbegriffs

Der deutsche Begriff „Gewalt“ beschreibt zwei unterschiedliche Sachverhalte.[34] Zum einen bedeutet Gewalt Herrschaftsausübung im Sinne von Staatsgewalt, demnach strukturelle Gewalt.[35] Zum anderen kann das Wort Gewalt eine Tat beschreiben, die die Verletzung eines Lebewesens oder Objekts zur Folge hat. In diesem Sinne handelt es sich um ein gewalttätiges, aggressives oder violentes Verhalten.[36] Die deutsche Sprache stellt diesbezüglich eine Ausnahme im europä-

[34] Zur etymologischen Herkunft des Begriffs Imbusch 2002, S. 28f.

[35] Vgl. zur strukturellen Gewalt Galtung 1990, S. 292f. Waldmann definiert als wesentliche Merkmale zur Unterscheidung beider Arten von Gewalt „direkt, personell“ und „indirekt, strukturell“. Waldmann 1977, S. 7. Zudem plädiert Waldmann für eine dreiteilige Differenzierung des Gewaltbegriffs; bei der dritten Ebene handelt es sich um die „institutionelle Gewalt“. Ebd., S. 9ff.

[36] Zum Teil wird in der Literatur eine Linie zwischen Aggression und Gewalt gezogen, wobei Gewalt nur als Teil der Aggression beschrieben wird, Aggression wiederum als „zielgerichtetes Austeilen schädigender Reize“. Rauchfleisch 1992, S. 12. Aufgrund der großen Teilmenge der Begriffe, wird in der vorliegenden Arbeit eine Trennung nicht vorgenommen.

ischen Sprachgebrauch dar. Schon im Lateinischen waren zwei Worte für Gewalt bekannt, zum einen *potestas*, die Umschreibung für Herrschaftsgewalt und Macht, zum anderen *violentia*, was die Verletzung durch Gewalt bedeutet.[37]

Violente Gewalt umfasst alle Formen physischer und psychischer Verletzung. Sie kann von einem Täter oder einem Kollektiv begangen, im Affekt oder rational ausgeübt werden[38] und menschliche Opfer oder dingliche Zerstörung verursachen. Der Gewaltbegriff ist demnach offen auszulegen.[39] Rauchfleisch definiert, Gewalt sei eine „zielgerichtete Kraft […], welche die Schädigung eines anderen zum Ziel hat".[40] Konkreter resümiert Popitz: „Gewalt meint die Machtaktion, die zur absichtlichen körperlichen Verletzung anderer führt, gleichgültig, ob sie für den Agierenden ihren Sinn im Vollzug selbst hat (als bloße Aktionsmacht) oder, in Drohungen umgesetzt, zu einer dauerhaften Unterwerfung (als bindende Aktionsmacht) führen soll."[41] Beide Definitionen eignen sich zur Bestimmung des Begriffs. Von einem a priori wertenden Gewaltbegriff muss jedoch Abstand genommen werden, wenn historische Inhalte thematisiert werden. Es geht im Folgenden vielmehr darum, Veränderungen in der Legitimation von Gewalt anhand des historischen Kontextes zu formulieren.[42]

Zur Geschichte der Gewalt

Violente Gewalt hat in verschiedenen Ausprägungen zu jeder Zeit existiert, was sie zu einem Bestandteil des Lebens macht.[43] In seiner Extremform der Gewaltanwendung lässt sich Krieg unter dem offenen Gewaltbegriff subsumieren. Aus heutiger Sicht ist das Leben der Menschen von jeher, von Anbeginn, über die griechische Antike, das Mittelalter bis zur heutigen Zeit, von Gewalttätigkeit und Grausamkeit geprägt.[44] Das gilt auch für die Ausübung von Herrschaftsgewalt.

[37] Imbusch 2002, S. 29. Das deutsche Wort Gewalt hat dagegen seinen Ursprung in der indogermanischen Wurzel *val.* Daraus leiten sich die Verben *giwaltan* und *waldan* ab, die für „Verfügungsgewalt besitzen" und „Gewalt haben" stehen.

[38] Imbusch 2002, S. 36.

[39] Siehe vertiefend zum Gewaltbegriff Imbusch 2002, S. 26ff. Zur Schwierigkeit der Eingrenzung des Gewaltbegriffs auch Hugger 1995, S. 21. Ebenso Litke 1992, S. 174.

[40] Rauchfleisch 1992, S. 11.

[41] Popitz 1992, S. 48.

[42] Wird Gewalt heutzutage gesellschaftlich-moralisch bewertet, so durchlief sie in früherer Zeit unterschiedliche Grade der Legitimation. Dies muss im Rahmen einer Analyse des Gegenstandes berücksichtigt werden. Zur Problematik eines emotiv-moralischen Gewaltbegriffs Platt 1992, S. 187f. Über die Schwierigkeiten eines deskriptiven Gewaltbegriffs dagegen Neidhardt 1986, S. 124.

[43] Vgl. Pinker 2011, S. 712. So auch Hüppauf 1994, S. 14f.; Sofsky 1996, S. 10; Hugger 1995, S. 24. Vgl. auch Litke 1992, S. 173.

[44] Es ist jedoch darauf zu verweisen, dass das Mittelalter mitnichten dem Bild des „dunklen Zeitalters" entsprach, zu dem es oftmals stilisiert wird. Vielmehr unterlag die Gewaltanwendung im

Allerdings wurde Gewalt in der menschlichen Auffassung lange mit einem Grad der Berechtigung hingenommen, der heute fremd erscheint: Als schicksalhaft bestimmt und als „unvermeidliche Tatsache des Lebens“[45] entzog sie sich dem individuellen Einflussbereich.

Erst mit Beginn der Neuzeit vollzog sich ein Bruch im Verständnis von Gewalt, begünstigt durch unterschiedliche Entwicklungen: Zu wirtschaftlichen Faktoren wie die Ausweitung des Handels traten wissenschaftliche und kulturelle Aspekte wie die Verbreitung von Wissen.[46] Im Humanismus stand infolge dessen die Frage nach dem Wert und der Würde des Menschen im Zentrum der intellektuellen Debatte, die Aufklärung führte schließlich zur Verbreitung eines rationalen Weltbildes. Somit änderte sich auch das Bild des Menschen, der zunehmend als autonom begriffen wurde. Gefühle zwischen Mitleid und Ekel in ihrer heute erfassten Form bildeten sich heraus. Zwar verliefen diese Entwicklungen nicht gleichförmig, sie führten jedoch dazu, dass Gewalt immer stärker unter der Prämisse der Vernunft bewertet wurde.[47]

Die Staatsgewalt ist ein wesentlicher Bestandteil der Geschichte der Gewalt. Seit sich soziale Gruppen in der Gesellschaft differenzierten, übten Herrschende gegenüber der Gemeinschaft Machtstellungen aus. Die ordnende Funktion struktureller Herrschaftsgewalt konnte jedoch durch Willkürherrschaft oder Gewalttaten gegen das Volk in ihr Gegenteil gekehrt werden. Aufklärerische Denker wie Thomas Hobbes (1588–1679) oder John Locke (1632–1704) hinterfragten die Legitimation der Staatsmacht und propagierten ein gesellschaftliches Zusammenleben, in dem der Staat nur der Regulierung diente.[48]

Hat sich das Verständnis von Gewalt demnach grundlegend gewandelt,[49] so wirkt diese Geisteshaltung vor dem historischen Hintergrund nahezu antagonistisch: Die Industrialisierung führte im 19. Jahrhundert zur aggressiven Aneignung der Natur und dem Aufbau von Fabriken und Städten.[50] Wie zuvor wurden auch

---

Mittelalter verbindlichen Regeln – auch wenn diese nach heutiger Sicht nicht mehr angemessen erscheinen. Althoff 1998, S. 158.

45 Pinker 2011, S. 30.

46 Siehe zum Zivilisationsprozess Norbert Elias: *Über den Prozess der Zivilisation*, 1939. Pinker fügt hinzu, dass auch Bildung in Form von Lesen und Schreiben das Einfühlungsvermögen in das Leid anderer ermöglicht und somit die Umwertung von Gewalt begünstigt hat. Pinker 2011, S. 130, vgl. auch S. 263 und S. 269f.

47 Diese Phase bezeichnet Papcke als „Denaturalisierung“ und „Versachlichung“ der Gewalt. Daraus geht hervor, dass Gewalt nicht mehr als natürlicher Bestandteil des Lebens aufgefasst wurde, sondern als schädliche Seite des Menschen, die es mithilfe der staatlichen Gewalt zu determinieren galt. Wirtschaft und sozialer Wandel gelten als die Indikatoren für diese Entwicklung. Papcke 1983, S. 27f. Vgl. auch Papcke 1973, S. 15ff. Ebenso Hüppauf 1994, S. 20.

48 Vgl. Pinker 2011, S. 248.

49 Vgl. Nieraad 2002, S. 1279.

50 Gay 1996, S. 664. Papcke prägt für diese Epoche den Begriff „Renaturalisierung“ der Gewalt, die sich in der gewaltsamen Aneignung manifestiert. Papcke 1983, S. 30f.

im 18. und 19. Jahrhundert Kriege geführt und Völker gewaltsam unterdrückt.[51] Die Interessen waren dabei zumeist finanzieller oder herrschaftlicher Natur. So entwickelten sich zur Aufklärung auch Gegenbewegungen. Die Idee der Gegenaufklärung schlug sich im 19. Jahrhundert in verschiedenen Strömungen nieder, die ihre Haltung zur Gewalt als naturgegeben vereinte. Gewalt wurde geradezu als mystische Macht idealisiert, als „aktive, dämonische und ‚schöne' Energie einer Leidenschaft, die alle Schranken hinter sich lässt und in ihrer zerstörerischen Kraft Bewunderung und Schrecken erregt".[52] Diesen Positionen folgten nur einzelne, doch verdeutlichen sie eine Tatsache: Gewalttätigkeit ist mitnichten im 19. und 20. Jahrhundert verdrängt worden.[53]

Ansätze der psychologischen Forschung zur Erklärung des Gewaltphänomens

> Es ist eine allgemeine Erscheinung in unsrer Natur, daß uns das Traurige, das Schreckliche, das Schauderhafte selbst mit unwiderstehlichem Zauber an sich lockt, daß wir uns von Auftritten des Jammers, des Entsetzens mit gleichen Kräften weggestoßen und wieder angezogen fühlen. […] Der rohe Sohn der Natur, den kein Gefühl zarter Menschlichkeit zügelt, überläßt sich ohne Scheu diesem mächtigen Zuge. Es muß also in der ursprünglichen Anlage des menschlichen Gemüts gegründet und durch ein allgemeines psychologisches Gesetz zu erklären sein.[54]

Bereits 1792 vermutete Friedrich Schiller eine psychologische Ursache für das Phänomen der Gewalt. Tatsächlich werden bis heute Versuche unternommen, das menschliche Aggressionspotential zu ergründen und seine Wirkung auf die Zivilisation in Form von Krieg, Terror, Mord und weiteren Ausprägungen der Gewalt zu beleuchten. Ursprung und daher Beginn der Analyse ist die reale Gewalt, durch die erst die inszenierte, mediale Aggression einer Betrachtung unterzogen werden kann. Es wird folglich zu prüfen sein, in welcher Beziehung beide zueinander stehen und aus welchem Grund medialer Konsum ein ästhetisch „interessantes"

[51] Siehe zur Geschichte des Krieges Pinker 2011, S. 290ff.

[52] Nieraad 2002, S. 1279. Ähnlich auch Pinker 2011, S. 288. Als Beispiel ist die „Blut-und-Boden-Bewegung" anzuführen.

[53] Neben den Taten Einzelner sind hier die politische Gewalt sowie die Situation zwischen Bürgern und Staat in Sozialkämpfen zu nennen. Im 20. Jahrhundert sind zudem die technisierten Kriege anzuführen. Vgl. Papcke 1983, S. 29.

[54] Schiller [1792b] 1988ff., S. 251f. Schiller stellte die Vermutung an, dass der Affekt die Grundlage des Vergnügens tragischer Gegenstände sei, da er die Selbstliebe des Menschen beleidige. Grundsätzlich gebe es zwei Quellen des Vergnügens: die „Befriedigung des Glückseligkeitstriebs sowie die Erfüllung moralischer Gesetze." Schiller resümierte „eine Lust also, von der man bewiesen hat, daß sie nicht aus der ersteren Quelle entsprang, muss notwendig aus der zweiten ihren Ursprung nehmen. Aus unserer moralischen Natur also quillt die Lust hervor, wodurch uns schmerzhafte Affekte in der Mitteilung entzücken, und, auch sogar ursprünglich empfunden, in gewissen Fällen noch angenehm rühren." Ebd., S. 255.

Sujet bildet. Die Fragestellung ist nicht nur hinsichtlich der inhaltlichen und formalen Qualitäten des Futurismus relevant, sie ist hochgradig aktuell, bedenkt man etwa die Wirkung von Gewaltfilmen und Computerspielen.[55]

Die Beschäftigung mit dem Phänomen der Gewalt auf psychoanalytischer Ebene fand seit der Wende zum 20. Jahrhundert statt. Nachdem Sigmund Freud (1856–1939) noch 1909 einen eigenständigen Aggressionstrieb im Menschen negiert hatte, stellte er im Zuge der Überarbeitung seiner Triebtheorien Überlegungen zum sogenannten Destruktionstrieb an.[56] Freud begriff den Menschen als die Summe seiner biologischen Wurzeln und seiner Sozialisation. Das menschliche Wesen formte sich nach Freud aus einer Konstanten, der Genetik, und einer Variablen, dem prägenden Umgang mit Anderen. Als Lebensmotor des Menschen formulierte er den Sexualtrieb, den er später auch als „Lebenstrieb" bezeichnete. Diesem stellte er den „Todestrieb" gegenüber, den er ebenso den Instinkten zuordnete. Freud schrieb, der „Todestrieb" drücke sich beim Menschen durch den beständigen Impuls zur (Selbst-)Zerstörung aus.[57] Mittels des Sadismus werde der Instinkt nach außen getragen und gegen andere gerichtet. Letzteres bezeichnen die Termini „Destruktionstrieb" und „Bemächtigungstrieb".[58] Der Begriff „Bemächtigungstrieb" tauchte bereits zuvor im Werk Freuds auf. 1905 subsumierte er unter dem „Bemächtigungstrieb" das grundsätzliche menschliche Bedürfnis, „Passivität in Aktivität zu überführen".[59] Später beschrieb Freud die Verbindung: Die Bewältigung scheinbar auswegloser Situationen und die darauf folgende Anerkennung seien für sich genommen ebenfalls aggressive Akte und daher dem Aggressionstrieb zugehörig. Nach Freud ist der Aggressionstrieb vor allem durch seine Ambivalenz gekennzeichnet. Da sich die menschliche Aggression insbesondere in emotionalen Momenten zeige, sei eine enge Verbindung von Liebe, Hass und Gewalt anzunehmen. Eine wichtige Rolle in Freuds Theorie spielt der Aspekt des Unbewussten. So thematisierte er den vergleichsweise hohen Aufwand, mit dem der Mensch das Bewusstwerden der Triebe unterdrücke, um diese im Gleichgewicht zu halten.[60] Wie Fromm jedoch konstatiert, handelt es sich bei der Aufspaltung

[55] Filme und Computerspiele mit violenten Inhalten müssen einer Überprüfung unterzogen werden, bevor sie mit Altersbeschränkungen für Jugendliche belegt werden. Der Gesetzgeber geht folglich von einer intensiven Wirkung dieser Medien auf Heranwachsende aus, was ebenso für eine Wirkung auf Erwachsene spricht. Vgl. zur medialen Wirkung Lukesch 2002, S. 647f.

[56] Sigmund Freud: Phobie eines fünfjährigen Knaben [1909], in: *Sigmund Freud. Gesammelte Werke, Bd. 7*, London 1941, S. 371. Freuds Überarbeitung der Theorien steht in Zusammenhang mit den Geschehnissen im Ersten Weltkrieg. Vgl. Lang 2001, S. 19.

[57] Vgl. Fromm 1974, S. 1 und S. 15. Der Todestrieb ist nach Freud ebenso stark wie Lebenstrieb und tief im Unbewussten des Menschen verankert. Bei einem gesunden Menschen seien beide Triebe im Gleichgewicht. Siehe dazu ebenfalls Denker 1971, S. 83f.

[58] Vgl. Sigmund Freud: Das ökonomische Problem des Masochismus [1924], in: *Sigmund Freud. Gesammelte Werke, Bd. 13*, London, 1941, S. 376.

[59] Gay 1996, S. 662.

[60] Fromm 1974, S. 72.

des Wesens in zwei gegensätzliche Triebe um reine Überlegungen Freuds, die einer wissenschaftlichen Grundlage entbehren.[61]

Auf Freud folgten in der Psychologie verschiedene Theorien, die im Kern um eine Frage kreisten: Ist die Aggression ein dem Menschen innewohnender Trieb oder erlerntes Verhalten? Erstere Überlegung geht auf den Verhaltensforscher Konrad Lorenz (1903–1989) zurück.[62] Er behauptete, im menschlichen Verhalten einen angeborenen „Destruktionstrieb“ zu erkennen. Diesen Schluss zog er aus Tierbeobachtungen, die er auf das Verhalten des Menschen übertrug. Lorenz folgerte, dass der Mensch einen Aggressionstrieb in sich trage, der ursprünglich gutartig auf die Verteidigung der Art oder die Selbsterhaltung konditioniert sei. Zunehmend habe er sich jedoch zu einem strömenden Trieb entwickelt, der bei einer Überflutung an Reizen oder durch ein Schlüsselerlebnis violent auszubrechen drohe.

Die Theorie des inhärenten „Destruktionstriebes“ ist vor allem von Anhängern des Behaviorismus kritisiert worden. Diese vertreten die gegenteilige Ansicht, dass Gewalt ein erlerntes Verhalten sei. Die auf anthropologischen Untersuchungen beruhende These bescheinigt dem Menschen mit seiner Geburt vollkommene Neutralität.[63] Erst Erziehung, Erlebnisse und Begegnungen ließen den Menschen Aggression erlernen. Beide Theorien sind in ihrer eindimensionalen Sicht wissenschaftlich widerlegt worden. Bereits 1939 erregten die Sozialpsychologen John S. Dollard (1900–1980) und Neal E. Miller (1909–2002) mit ihrer Frustrations-Aggressions-Hypothese Aufsehen, die Gewalt als reaktives Moment beschreibt. Sie besagt, dass Frustration im Nervenzentrum des Menschen aggressive Reize erzeuge und der direkte Auslöser einer biologischen Reaktion sei Gewalt. Dollard und Miller gingen noch weiter. Nach der erfolgten aggressiven Handlung, so ihre Theorie, resultiert ein Moment von Katharsis.

Zwar hat sich die Frustrations-Aggressions-Hypothese in dieser Schärfe als nicht haltbar erwiesen, sie war jedoch ein Meilenstein in der Geschichte der Psychologie. Denn wie die Sozialpsychologen Albert Bandura (geb. 1925) und Leonard Berkowitz (geb. 1926) später aufzeigten, ist Frustration zwar nicht der Grund für Aggression, aber er kann durchaus „aggressionserleichternd“[64] wirken. Berkowitz hingegen unterteilte Aggression in zwei Arten, die instrumentale und die emotionale Aggression. Für letztere stellte er fest, dass nicht nur Frustration, son-

---

[61] Ebd., S. 15.

[62] Die Theorie geht auf den Verhaltensforscher Konrad Lorenz zurück. Er beschrieb den sogenannten Destruktionstrieb erstmals 1960 in seinem Traktat *Das sogenannte Böse*. Vgl. Fromm 1974, S. 16ff.

[63] Ein Vertreter der Behavioristen war der Biologe Burrhus Frederic Skinner (1904–1990). Siehe dazu Gay 1996, S. 656.

[64] Rauchfleisch 1992, S. 25. Tedeschi legt die Theorien ausführlich dar. Vgl. im Folgenden Tedeschi 2002, S. 574f. Es handelt sich um die Publikationen Albert Bandura, Richard Waters: *Adolescent Aggressions*, 1959. Leonard Berkowitz: *Aggression. A social psychological analysis*, 1962.

dern auch andere negative Emotionen wie Ärger, Demütigung und Scham als Auslöser dienen können. Diese Gefühle seien geeignet, die Selbstkontrolle des Menschen zu beeinträchtigen. Die Vermutung, dass es verschiedene Arten der Aggression gebe, entwickelte der amerikanische Psychoanalytiker Leo Stone (1904–1997). Kern von Stones Aussagen ist, dass aggressiven Verhaltensmustern aufgrund ihrer Vielfältigkeit unterschiedliche Motivationen zugrunde liegen müssen: „Aggression ist, mit seltenen pathologischen Ausnahmen, in der Regel […] extrinsisch motiviert. Die Beweggründe sind zahlreich und divers. Zumeist hängt Aggression mit grundlegenden und eindeutigen Instinkten wie Hunger zusammen“.[65] Weiterhin diagnostizierte er, dass bei einem Verhalten, dessen „Ursprünge, somatische und symbolische Einflüsse, Erscheinungsformen und Motivationen so zahlreich und komplex“ seien, der Versuch einer „singulären Erklärung“ zu oberflächlich erscheinen müsse.[66]

Stone sprengte damit die zuvor angenommene, monokausale Verknüpfung von Gewalt und Aggression. Er ging vielmehr von einer losen Verbindung unterschiedlich motivierter Gewaltpotentiale aus und differenzierte sie anhand ihrer Formen und Grade der Gefährdung. Aus der Überlegung, dass Gewalt nicht nur eine Form und eine Ursache habe, verfolgte der deutsch-amerikanische Sozialpsychologe Erich Fromm (1900–1980) in seinem interdisziplinären Bericht *Die Anatomie der menschlichen Destruktivität* (1974) verschiedene Theorien zur Gewalt. Fromm definierte zwei wesentliche Arten der Aggression.[67] Bei ersterer handelt es sich um die defensive, gutartige Gewalt, die Mensch wie Tier zum Überleben diene und ein Instinkt sei. Sie lässt sich als Wehrverhalten beschreiben, das sich gegen eine konkrete Bedrohung richtet. Zwar liegt hierin ein Anknüpfungspunkt an die frühere Theorie von Lorenz. Der Unterschied jedoch ist, dass es nach Fromm neben der gutartigen noch die dem Menschen eigentümliche bösartige Aggression gibt, die sich in Destruktivität und Grausamkeit ausdrücke.[68] Doch auf was im Menschen gründet sich die bösartige Aggression? Um dem nachzugehen, stellte Fromm in einem weiteren Schritt den Instinkten, die die gutartige Aggression umfassen, den menschlichen Charakter als Kontrapunkt gegenüber, der das Handeln des Menschen und seine geheimen Wünsche maßgeblich beeinflusse. Fromm konstatierte:

---

[65] „[A]ggression is, with rare pathological exceptions, usually clearly and extrinsically motivated. Motivations are numerous and various. Aggression is often integrated with basic and unequivocal instincts such as hunger“. Stone 1971, S. 238.

[66] „Where origins, somatic and symbolic contributions, manifestations […], and motivations are so numerous and complex, it is difficult to feel intellectually secure with a general and inclusive unitary explanation of individual aggression, assuming that one rejects the concept of a separately originating instinctual drive.“ Stone 1971, S. 239.

[67] Fromm 1974, S. 3.

[68] Ebd.

> Der Charakter [ist] ein relativ permanentes System aller nicht-instinktivistischen Triebe […], durch die der Mensch sich mit der menschlichen und der natürlichen Welt in Beziehung setzt. Man kann den Charakter als menschlichen Ersatz für den fehlenden tierischen Instinkt verstehen; er ist die zweite Natur des Menschen.[69]

Unterschiede im Charakter seien mit unterschiedlichen Sozialstrukturen verknüpft.[70] Das grundsätzliche Bedürfnis des Menschen, „etwas zu bewirken", stehe mit der Gewaltausübung in engem Zusammenhang.[71] Ein Sonderfall in Fromms Theorie ist die Gesellschaft der Moderne. Technische Entwicklungen und die daraus resultierende Entfernung vom traditionellen Mensch-Sein führen laut Fromm zu einer unbewussten chronischen Langeweile. Die innere Leere verlange nach Kompensation, z.B. durch Aktion oder Gewalt:

> Bei dem Versuch, die Trivialität seines Lebens zu transzendieren, fühlt sich der Mensch getrieben, das Abenteuer zu suchen, über die Schranken menschlicher Existenz hinauszublicken und sie sogar zu überschreiten. Das macht die großen Tugenden und die großen Laster, die schöpferische Tätigkeit wie die Zerstörung so erregend und anziehend.[72]

Das heißt, die Bemühungen des Menschen, sein Leben sinnhaft zu gestalten und „das Äußerste an Intensität und Kraft zu erleben, was unter den gegebenen Verhältnissen möglich ist"[73], begründen laut Fromm ein Destruktionspotential, dem paradoxerweise der Wunsch nach Integration und Vitalität zugrunde liegt. Dies ist kritisch zu hinterfragen, insbesondere ist die These des gewaltsamen Lebens nicht für eine heterogene Gesellschaft haltbar.

Das Thema der Gewalt hat sich aus psychoanalytischer Sicht nicht erschöpft. Das belegen zahlreiche Publikationen zum Thema. So ist 2011 das umfassende Werk des amerikanischen Evolutionspsychologen Steven Pinker (geb. 1954) erschienen.[74] Pinker stellt grundsätzlich fest: „Aggression ist kein einzelnes Motiv und erst recht kein Drang, der sich aufbaut, sie ist vielmehr das Produkt mehrerer psychischer Mechanismen, die sich in ihren äußeren Auslösern, ihrer inneren Logik, ihren neurobiologischen Grundlagen und ihrer gesellschaftlichen Verteilung unterscheiden."[75] Er unterteilt Aggressivität in fünf Kategorien, namentlich räube-

---

[69] Ebd., S. 204.

[70] Ebd.

[71] Ebd., S. 5.

[72] Ebd., S. 242.

[73] Ebd., S. 8.

[74] Pinker 2011. Pinkers grundsätzliche Überlegung ist, dass die Gewalt in der Gesellschaft zurückgeht. Zum Zweck der Untersuchung resümiert er die bisherigen Erkenntnisse der verschiedenen Disziplinen von historischer Forschung bis zur Psychologie.

[75] Pinker 2011, S. 17. Ähnlich auch Sofsky 2004, S. 171.

rische Gewalt, Herrschaftsstreben, Rache, Sadismus und Ideologie.[76] Weiterhin stellt er fest, dass vier menschliche Eigenschaften die Gewalt beherrschen können, Empathie, Selbstbeherrschung, Moral und Vernunft. Bedingung für die Erfassung des Rätsels der Gewalt auf psychologischer Ebene ist nach Pinker, dass Gewalt zwar immer da gewesen sei, aber nicht in gleichem Ausmaß. Das lege die Differenzierung verschiedener Gewaltformen nahe. Tatsächlich ist erwiesen, dass es im Gehirn des Menschen ein sogenanntes Wutsystem gibt. Es beherbergt Schaltkreise, die für unterschiedliche Formen der Aggression zuständig sind:[77] für Wut, Angst und Dominanz. Über Kopplungen sind die Schaltkreise miteinander verbunden.[78] Demnach sind Verteidigung und Abwehr wie auch Destruktivität eng miteinander verknüpft. Jedem Menschen ist das Potential zu Gewalt inhärent, es hängt jedoch mit der individuellen Persönlichkeitsstruktur, Sozialisierung sowie konkreten Ereignissen zusammen, ob und wie es nach außen tritt.

Medialer Gewaltkonsum

Wenn es das Ziel realer Gewaltausübung ist, Macht über einen Menschen oder eine Sache zu gewinnen, so stellt sich die Frage, welchem Zweck medialer Gewaltkonsum dient. Kunst bietet die suggestive Erfahrung von Gewalt, als Reflexion der tatsächlichen Lebensverhältnisse oder symbolisch-subjektive Auslegung der Wirklichkeit.[79]

Die Möglichkeiten der Darstellung sind dabei vielfältig, da das Thema immer einem Gestaltungsprozess und somit auch einer Reflexion unterliegt. Anhand von Gewalt in der Kunst lässt sich beobachten, wie die Grenzen zwischen Realität und Phantasie verschwimmen. Ekel und Identifizierung, Abwenden und ein Sich-Nicht-Abwenden-Können bedingen sich gegenseitig.[80] Schon der italienische Künstler Giovanni Battista Marino (1569–1625) stellte fest, dass Gewalt als Sujet eine große Anziehungskraft besitze: „Das tragische Geschehen ist als künstlerischer Gegenstand beliebt, denn oft geht der Schrecken mit dem Vergnügen ein-

[76] Pinker 2011, S. 752ff. Zur Unterscheidung der einzelnen Kategorien: Bei Raublust handelt es sich nach Pinker um „praktische Gewalt“, die ohne Moral durchgeführt wird. Dominanz dagegen hänge mit Ehre, Narzissmus und Selbstdarstellung zusammen. Rache diene der Wiederherstellung eines Kräfteverhältnisses, während Sadismus keiner Rechtfertigung genüge. Die Befriedigung erfolge hier durch das Leiden anderer. Ideologische Gewalt bediene sich der Aggression als Mittel zum Zweck, zur Durchsetzung des eigenen Weltbildes.

[77] Pinker 2011, S. 735.

[78] Die Schaltkreise im Gehirn verlaufen über die Amygdala und den Hypothalamus. Zudem ist das Hormon Testosteron in das System der Aggressionen eingebunden. Pinker 2011, S. 742.

[79] Brandt 1999, S. 126. So auch Bolz: „Kunst synkopiert die Geschichte. Ihre Werke leben […], für eine andere Gesellschaft‘.“ Bolz 1989, S. 29. Siehe auch Groebner 2003, S. 16.

[80] Lang 2001, S. 269. Vgl. auch Muth 2006, S. 259f.

her.“[81] Auch wenn er dieses Phänomen nur unvollständig zu erklären vermochte, beobachtete Marino doch, dass Gewaltbilder eine starke emotionale Berührung beim Menschen auslösen – berichtet wurde davon bereits im homerischen Epos und der antiken Tragödie.[82] Liegt der ästhetische Reiz von Gewalt in der Kunst in der Tatsache, dass aggressives Verhalten Bestandteil jeglichen Lebens ist und daher auch nach medialer Präsenz verlangt?[83] Der fiktionalen Darstellung in der Kunst liegt – anders als der realen Gewalt – eine Kodierung zugrunde, die Lust und Spannung aus Angst und Schauder ableitet. Die Ursache des von Marino festgestellten „Vergnügens“ ist demnach in der Wirkung inszenierter Gewalt beim Rezipienten zu suchen. Unstrittig ist, dass Bilder auf den Betrachter auch unbewusst wirken.[84] Dazu gibt es verschiedene Theorien, die von der Abschreckung bis zum Ansteigen der Gewaltbereitschaft nach Gewaltkonsum reichen.[85] Viele der Thesen sind jedoch fragwürdig und nach heutigem Maßstab auf medialen Gewaltkonsum im Fernsehen oder am Computer fokussiert. Folglich ist eine abstrakte Annäherung an die Wirkung bildlicher Gewaltdarstellung für die vorliegende Untersuchung unabdingbar. Es bleibt zunächst festzuhalten, dass ganz unterschiedliche Faktoren zusammenspielen, die den Reiz der Betrachtung violenter Inhalte fördern.[86] So können Gewaltdarstellungen durchaus den Reiz des Verbotenen ausüben.[87] Immerhin passiert eine schreckliche Tat durch ein Gemälde oder ein Schauspiel ein weiteres Mal. Der Künstler wird somit gleichermaßen zum Mörder, wie der Betrachter zum Mitwisser. Indem der Betrachter in eine bedrohliche Lage versetzt wird, können Gewaltbilder Spannung und Stimulation erzeugen.[88]

Erwiesen ist, dass mediale Inszenierung und damit auch Kunst „instinktive Bereitschaften“[89] auslösen können, das heißt, Einfluss auf die Gefühlswelt der Betrachter nehmen sowie Entscheidungen und Handlungen hervorrufen können. Die konkrete Wirkung von Gewaltinszenierung ist jedoch immer von der Person des Betrachters abhängig. Menschen unterschiedlichen Alters, unterschiedlichen

---

[81] Battista Marino: *Galeria*, Bd. 1, 1979, S. 56. Zit. nach Lang 2001, S. 269. Diese Beobachtung macht auch Sofsky: „Wo immer Gewalt geschieht, ist der Zuschauer nicht weit.“ Sofsky 1996, S. 103.

[82] Vgl. Wertheimer 1990, S. 15ff.

[83] In der Argumentation wird Rathmayr gefolgt. Rathmayr 1996, S. 64f.

[84] Schuster 2003, S. 26. Siehe zur Bildaufnahme im Gehirn, ebd., S. 24f.

[85] Siehe dazu Lukesch 2002, S. 650f.

[86] Es gibt z.B. die Theorie, dass Spannung und Bedrohung anziehender wirken als Schönheit, da jeder Person eine Identifizierung mit einer lebensbedrohenden Situation möglich sei. Pinker nennt diese Thesen des Anthropologen Donald Symons (geb. 1942), der die Anziehung von dramatischen, folgenreichen Situationen annimmt, da sie nicht zu den alltäglichen Begebenheiten zählen. Pinker 2011, S. 717.

[87] Vgl. Sontag 2003, S. 51.

[88] Lukesch 2002, S. 643 und S. 649.

[89] Schuster 2003, S. 27.

Geschlechts und unterschiedlicher Sozialisation nehmen mediale Gewalt verschieden auf.[90] Sofsky thematisiert einen weiteren Aspekt von Sozialverhalten. Er beschreibt den Menschen als soziales Wesen, das permanent auf der Suche nach Reiz und Sensation ist. Der Mensch in der Masse hingegen wird laut Sofsky zum Zuschauer, der sich vom Menschen als Individuum unterscheidet.[91] Der Analytiker spielt damit auf den Konsum realer Taten an, für die Kunst gilt jedoch: „Das Geschehen der Gewalt enthält eine Faszination der Unmittelbarkeit, der Authentizität, die allen Vermittlungsformen der Kunst mehr oder minder fehlen muss."[92]

Vor diesem psychoanalytischen Diskurs erweist sich das Ziel der futuristischen Künstler, einen neuen und echten Ausdruck des Lebens in ihren Manifesten und Bildern zu erzeugen, als unlösbarer Widerspruch. Ihr Ziel, mit dem Erleben das Abbilden zu verdrängen, verleitete die Futuristen zu einem neuen Umgang mit dem Sujet Gewalt. Folglich begingen die futuristischen Künstler selbst eine Grenzüberschreitung: Ihr schöpferisches Moment besteht aus der Gewalttätigkeit und Zerstörung von Formen und Traditionen.[93]

2.2. Philosophische Grundlagen zur Gewaltdiskussion

Wie in der Psychoanalyse haben sich auch in der Philosophie verschiedene Theorien über Gewalt herausgebildet. Hinsichtlich der Analyse der futuristischen Kunst sind insbesondere die ästhetischen Fragestellungen relevant, die auf der Überlegung basieren, welche Ausdrucksformen Gewalt in der Kunst annehmen kann: Lassen sich mit Begriffen wie Hässlichkeit und dem Gegenstand des Sublimen violente Inhalte ästhetisch beschreiben? Durch welche Wirkmechanismen nehmen diese Einfluss auf den Zustand des Menschen?[94] Drei Aspekte sollen im Folgenden näher betrachtet werden: das Verhältnis von Gewalt und Hässlichkeit, das Sublime sowie Nietzsches Überlegungen zur Ästhetik, die einflussreiche Vorboten der futuristischen Kunsttheorie waren.

2.2.1. Gewalt und Hässlichkeit

Gewalt erscheint in der philosophischen Diskussion zumeist chiffriert und ist allein auf ihre Wirkung fokussiert. Im heutigen Gebrauch besitzt der Begriff eine starke moralisch-emotionale Konnotation, die zu einer negativen Beurteilung von

[90] Lukesch 2002, S. 663. Vgl. zu sozialen Lernprozessen auch Albert Bandura: *Social foundations of thought and action. A social cognitive theory*, Englewood Cliffs, NJ, 1986.

[91] Sofsky 1996, S. 103f. Sofsky präzisiert die Wirkung der Gewalt auf die Zuschauer als „Sogkraft" (S. 112f.).

[92] Grimminger 2000, S. 19.

[93] Vgl. Hüppauf 1994, S. 27.

[94] Vgl. Liessmann 2009, S. 15ff.

Gewalt führt.[95] Dabei handelt es sich nicht erst um eine Erscheinung des 20. Jahrhunderts. Schon in der Antike wurden Überlegungen zur Gewalt angestellt. Auffällig ist dabei die Verbindung zwischen nicht legitimierten Gewalttaten und Hässlichkeit.[96] So geht Hässlichkeit als ästhetische Kategorie mit den gesellschaftlichen Formen von Gewalt, Ungerechtigkeit und Unterdrückung einher. Hässlichkeit beschreibt eine ästhetische Kategorie, die – als Ausdruck, ohne damit in vollem Umfang dem heutigen Wortsinn zu entsprechen – in der Antike bereits gebräuchlich war. Definiert wurde Hässlichkeit zunächst als Gegenteil des Schönen oder als dessen Mangel.[97] Das Schöne wiederum beschrieb ein Wesen oder Objekt mit ausgewogenen, ebenmäßigen, idealen Proportionen auf arithmetischer Grundlage.[98] Im Gegensatz dazu handelte es sich beim Hässlichen um eine körperliche Deformation oder um eine unausgewogene, nichtproportionale Form. Gewalt äußerte sich demnach im Hässlichen, denn die Hässlichkeit der Form spiegelte in der griechischen Antike die Hässlichkeit der Seele.[99]

Zum Werk von Karl Rosenkranz

Der Philosoph und Hegel-Schüler Karl Rosenkranz (1805–1879) erörterte in seiner Schrift *Ästhetik des Häßlichen* (1852) erstmals ausführlich das Wesen der Hässlichkeit. Die Voraussetzungen für ein Werk, das sich dem Hässlichen als eigener Gattung widmete, waren bereits zuvor geschaffen worden.[100] In seiner Schrift differenzierte Rosenkranz grundsätzlich zwischen Naturhässlichem, Geisthässlichem und Kunsthässlichem. Das Hässliche selbst unterteilte er in drei Teile, das Formlose, das Inkorrekte und die Defiguration, zu letzterer zählten das Gemeine, das Widrige sowie die Karikatur. Am Anfang stehe laut Rosenkranz das Naturhässliche, das er als jedwede Abweichung von der natürlichen Form der Lebewesen und Dinge charakterisierte. Rosenkranz setzte demnach voraus, dass jede Sache in der Natur eine bestimmte, vorgezeichnete Form habe. Neben der Deformation stehe auch der Verfall im Alter der Einheit des Organismus kontrastiv gegenüber. Dies sei jedoch nicht per se als hässlich einzuordnen. Stattdessen be-

---

95 Vgl. Neidhardt 1986, o. S.

96 Vgl. zur Schwierigkeit der Abgrenzung realer Gewalttaten und ästhetischer Reflexion Grimminger 2000, S. 26.

97 Raters 2006, S. 152. Das altgriechische Wort für hässlich ist *aischros*. Schon Platon setzte sich mit der Frage nach dem Verhältnis von Schönheit und Hässlichkeit auseinander (Platon: *Parmenides*, 130b-d, 5.–4. Jh. v. Chr.).

98 Beispielhaft sei an dieser Stelle auf den Theologen Thomas von Aquin verwiesen, der das Hässliche als nicht von natürlicher Form, als „Unproportioniertes“ oder „Vermindertes“ bezeichnete. Vgl. Eco 2007, S. 16.

99 Vgl. Plotin: *Enneaden*, I, 6, 3. Jh. v. Chr., Aristoteles: *Poetik*, 1448b, 4. Jh. v. Chr. Als Mangel und dennoch Teil der göttlichen Schöpfung wurde Gewalt auch von dem Kirchenlehrer Augustinus (354–430 n. Chr.) gedeutet. Vgl. Eco 2007, S. 43ff.

100 Vgl. Dieckmann 1968, S. 292f.

schrieb Rosenkranz ganz unbestimmt das Wesen des Lebens, das letztlich aus Krankheit und Tod bestehe: „In allem Werden, in aller Veränderung, in allem Kampf liegt schon ein Reiz."[101] Somit grenzte er die Hässlichkeit und den natürlichen Verfall des Menschen anhand der Endlichkeit allen Lebens ab: Die Natur markiert den Übergang vom Hässlichen zum Sublimen. Neben dem Natürlich-Hässlichen erkannte Rosenkranz das Geisthässliche. Der Philosoph begriff den Menschen als geistiges Wesen, dessen Bestimmung sein Streben nach Freiheit und Selbstbestimmung sei. Geisthässliches entstehe, wenn der Mensch scheitere, ein freies, selbstbestimmtes Leben zu führen.[102] Analog dazu schloss Rosenkranz seine Klassifizierung mit dem Kunsthässlichen ab. Grundsätzlich sei es die Aufgabe der Kunst, „die Erscheinung der Idee nach ihrer Totalität auszudrücken"[103], das heißt, Wirklichkeit und Wahrheit widerzuspiegeln. Er schrieb: „Sollen Natur und Geist nach ihrer ganzen dramatischen Tiefe zur Darstellung kommen, so darf das natürlich Häßliche, so darf das Böse und Teuflische nicht fehlen", denn: „Es wäre eine oberflächliche Auffassung der Idee, wollte sie sich auf das einfach Schöne beschränken."[104] Rosenkranz argumentierte, dass das Hässliche untrennbar zum Ganzen gehöre und daher Teil der Wahrheit sei. Demnach müsse die Kunst das Hässliche wiedergeben, um ihre Bestimmung der „objektiven Welterfassung" zu erfüllen.[105] Auffällig an der Schlussfolgerung ist, dass Rosenkranz das moralisch Böse mit dem Hässlichen gleichsetzte, so wie es bereits seit der Antike verstanden wurde. Krieg, Gewalt und Grausamkeit zählte Rosenkranz demnach zum Hässlichen in der Welt. Er billigte ihm zwar eine Rolle in der Kunst zu, setzte jedoch eine Umwandlung zu einem „ästhetischen Objekt"[106] voraus. Diese beinhaltete die künstlerische Vermittlung der hässlichen Gestalt. Doch wie soll der Prozess vonstattengehen? Der Philosoph strebte die Isolierung des Charakters des Hässlichen in der Kunst an. Die Originalität des Hässlichen, seine wesentlichen Eigenschaften zeichnen es aus und machen es Kunst-würdig. Daher müsse das Hässliche in der Kunst von allem Zufälligen und Unwesentlichen befreit werden. Das Kunsthässliche war folglich für Rosenkranz mehr als eine bloße Reflexion des Natürlich-Hässlichen, es drückte transzendental die Freiheit des Geistes aus.[107] Da Rosenkranz für das Hässliche in der Kunst eine Idealisierung anstrebte, schloss er einen eigenen Wert des Hässlichen aus. Dadurch sollte das Hässliche zwar seine

---

101 Rosenkranz [1852] 1990, S. 235f.

102 Waibl 2009, S. 185.

103 Rosenkranz [1852] 1990, S. 38.

104 Ebd.

105 Scheer 2006, S. 142.

106 Rosenkranz [1852] 1990, S. 35. Scheer definiert diese als „ästhetische Distanz", die Hässlichkeit wie auch das Schöne in der Kunst erreichen müssten. Scheer 2006, S. 142.

107 Rosenkranz [1852] 1990, S. 36.

Anziehung behalten, aber den Schauder bei der Betrachtung objektiv überwinden helfen.[108]

Was bedeuten Rosenkranz' Feststellungen nun für die Gewalt? Die strikte Unterteilung der Formen der Hässlichkeit bestimmt auch deren ideologische Funktion. Während die Hässlichkeit in der Natur wertfrei ist, implizieren Gewalt und bewusste körperliche Verstümmelung laut Rosenkranz etwas moralisch Schlechtes, Verwerfliches – sie fallen in die Kategorie des Bösen – sowie ästhetisch Hässliches. Ganz abstrakt formuliert verstand Rosenkranz das Hässliche letzten Endes als Moment der Unfreiheit des Menschen.[109]

2.2.2. Das Sublime

Eine weitere ästhetische Kategorie, die das Gewaltsame erfasst, ist das Sublime. Seit dem 18. Jahrhundert wurde das Schöne nicht mehr als werkimmanent, sondern als Erfahrung definiert. Die Idee dahinter war nicht neu, bereits im 1. Jahrhundert n. Chr. schrieb ein unbekannter Autor über das sogenannte „Erhabene".[110] Bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts kursierten verschiedene Definitionen für das Erhabene. Allen gemein ist, dass das Sublime Gegenstand einer neuen Empfindsamkeit geworden ist. Ausgangspunkt dafür war die Natur, die in ihrer Unbeständigkeit, Größe und Schrecklichkeit Imaginationen des Erhabenen zulasse.[111] Der Philosoph Edmund Burke (1729–1797) definierte in einer ersten Textfassung von 1756 (die zweite Fassung erschien 1759) mit dem Titel *Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen* das Sublime wie folgt:

> Alles, was auf irgendeine Weise geeignet ist, die Ideen von Schmerz und Gefahr zu erregen, das heißt alles, was irgendwie schrecklich ist oder mit schrecklichen Objekten in Beziehung steht oder in einer dem Schrecken ähnlichen Weise wirkt, ist eine Quelle des Erhabenen; das heißt, es ist das-

---

[108] Ebd., S. 38f.

[109] Rosenkranz versuchte auch zu erklären, warum sich der Mensch zum Bösen und Hässlichen hingezogen fühle: Er unterschied zwischen Werken, in denen das Hässliche mit dem Schönen ein harmonisches Ideal bildet und das Schöne das Hässliche überwindet, sowie Arbeiten, die das Grauen in unbearbeiteter Version zeigen. Gehe von Ersteren eine nicht-schädliche Anziehungskraft aus, so sagte er bei Letzterem eine gefährliche Passion voraus. Doch dies sei nach Rosenkranz lediglich in Zeiten gegeben, die „physisch und moralisch" verdorben seien. Der Grund für den vom Zeitalter abhängigen Konsum sei die starke Anziehung sogenannter „gemischter Empfindungen", die das Leben in negativen Zuständen authentisch widerzuspiegeln vermögen. Rosenkranz [1852] 1990, S. 48f. Zur Unzulänglichkeit dieser Deutung vgl. Raters 2006, S. 153. Raters interpretiert Rosenkranz' Aussage dahingehend, dass das Verlangen nach Hässlichkeit bevorzugt in Zeiten der Dekadenz auftrete.

[110] Vgl. Pseudo-Longinus: *Pery hypsous* (*Vom Erhabenen*), 1. Jh. n. Chr.

[111] Eco 2007, S. 272.

> jenige, was die stärkste Bewegung hervorbringt, die zu fühlen das Gemüt fähig ist.[112]

Burke konkretisierte das Sublime demzufolge als das Unendliche, das Nicht-Erklärliche und in gewisser Weise auch das Natürlich-Mysteriöse. Wesentlich ist, dass Burke das Sublime durch das Gefühl beschrieb, das es auslöste. Er unterteilte in seiner Schrift drei sich steigernde Kategorien der Emotion. Zu Beginn herrsche der normale Schrecken, die Steigerung sei bereits das Erschauern mit seinen Unterkategorien Ehrfurcht, Verehrung sowie Achtung. Bei der höchsten Stufe handele es sich laut Burke schließlich um den Schauder, den das Erhabene auslöse.[113] Erstaunlich ist, dass Burke Begriffe wie Schrecken und Erschauern so wie Verehrung und Achtung positiv konnotiert. Dadurch prägt das Gefühl des Erhabenen bei Burke seine grundsätzliche Ambivalenz. Er bemerkte, dass Intensität das Sublime, das im Grunde angenehm sei, kennzeichne, denn nach „Bewunderung, Verehrung und Achtung" löse der „Schauder"[114] das stärkste der Gefühle aus.

Doch warum ging Burke davon aus, dass der Schrecken für den Menschen angenehm sei? Der Schlüssel zum Verständnis liegt in der Tatsache begründet, dass Burke das Sublime in seiner Wirkung in der Distanz verstand.[115] Eben diese Distanz zum Unendlichen, Unverständlichen, löse eine innere Sicherheit aus: Der Schauder ist gewollt, aber auf seine Entfernung kalkuliert. Drei Jahrzehnte nach Burke beschrieb Immanuel Kant (1724–1804) das Erhabene als das „Unbegrenzte", das eine „Lust" erwecke,

> welche nur indirecte entspringt, nämlich so, daß sie durch das Gefühl einer augenblicklichen Hemmung der Lebenskräfte und darauf sogleich folgenden desto starken Ergießung derselben erzeugt […] und, indem das Gemüt von dem Gegenstande nicht bloß angezogen, sondern wechselweise auch immer wieder abgestoßen wird, das Wohlgefallen am Erhabenen nicht so wohl positive Lust als vielmehr Bewunderung oder Achtung enthält […].[116]

Kant unterschied zwischen dem Dynamisch-Erhabenen in der Natur und dem Mathematisch-Erhabenen.[117] Beiden gemein sei ihre Ahnung der Unendlichkeit, Ersteres spiegele die unendliche Macht in der Natur wieder, Letzteres die unendli-

---

112 Weiter schrieb Burke: „Ich sage, die stärkste Bewegung: denn ich bin überzeugt, daß die Ideen des Schmerzes weit mächtiger sind als diejenigen, die auf der Seite des Vergnügens stehen." Burke [1757] 1989, S. 72.

113 Ebd., S. 91.

114 Ebd., S. 91f.

115 Burke stellte fest: „aus einer gewissen Entfernung und unter gewissen Modifikationen können sie [die Schauder] froh machen". Burke [1757] 1989, S. 72. Für die Wirkung der Tragödie attestierte er, dass durch die Nachahmung gewaltsamer Taten jene Distanz geschaffen werde, die Vergnügen hervorrufe. Ebd., S. 81.

116 Kant [1790] 1977, S. 164f.

117 Ebd., S. 165.

che Ausdehnung. Für das Mathematisch-Erhabene definierte Kant: „Erhaben nennen wir das, was schlechthin groß ist.“[118] Die hier genannte Größe sei jedoch nicht mathematisch zu definieren, vielmehr sei dafür nur eine „ästhetische Beurteilung“[119] möglich. Das Dynamisch-Erhabene in der Natur sei vor allem durch seine Macht bedingt, die mitunter bedrohlich wirke.[120] Wahren Wohlgefallen könne man dagegen in der Distanz finden:

> Aber ihr Anblick wird nun um desto anziehender, je furchtbarer er ist, wenn wir uns nur in Sicherheit befinden; und wir nennen diese Gegenstände gern erhaben, weil sie die Seelenstärke über ihr gewöhnliches Mittelmaß erhöhen, und ein Vermögen zu widerstehen von ganz anderer Art in uns entdecken lassen, welches uns Mut macht, uns mit der scheinbaren Allgewalt der Natur messen zu können.[121]

Nach Kant beeindrucke die Unendlichkeit den Menschen, da er sie weder verstehen noch logisch nachvollziehen könne. Dies löse in seinem Gemüt gleichermaßen Erschütterung wie Wohlgefallen aus.[122] Sein Geist sei lediglich in der Lage, seine körperlichen Grenzen mittels seines Denkens zu überwinden.[123] Das Sublime ist folglich nach Kant der Gegenstand eines widersprüchlichen, subjektiven Gefühls, das „als erhaben mit einer Lust aufgenommen [wird], die nur vermittelst einer Unlust möglich ist“.[124] Bezogen auf Kant resümierte der französische Philosoph Jean-François Lyotard (1924–1998), das erhabene Gefühl „ist eine Rührung, die der Unvernunft nahe ist und das Denken zu äußerster Lust und Unlust drängt – von der freudigen Begeisterung bis zum Schrecken, so voller intensiver Spannung“.[125]

Übereinstimmend beschrieben Burke und Kant die Reaktion auf das Erhabene als eine Mischung aus positiven wie negativen Gefühlen, die sich in einem Spannungsverhältnis zueinander befinden und Ehrfurcht und wohliges Schaudern erzeugen. Insbesondere im Hinblick auf die Kunst stellte Kant die differenzierte Wirkung des Erhabenen fest: Kunst besitze die Fähigkeit, Dinge, die in der Natur

---

[118] Ebd., S. 169.

[119] Ebd., S. 170f.

[120] Vgl. ebd., S. 167 und S. 184.

[121] Ebd., S. 185f.

[122] Kant schrieb: „Erhaben ist, was auch nur denken zu können ein Vermögen des Gemüts beweiset, das jeden Maßstab der Sinne übertrifft.“ Kant [1790] 1977, S. 172. Lyotard fasst ebenso zusammen, dass das Wohlgefallen am Erhabenen dem Wohlgefallen des Schönen nicht unähnlich sei. Lyotard 1994, S. 70.

[123] Vgl. Kant [1790] 1977, S. 185f. Bei Adorno liest es sich wie folgt: „[m]it tiefem Recht hat er [Kant] den Begriff des Erhabenen durch den Widerstand des Geistes gegen die Übermacht definiert.“ Adorno 1996, S. 296.

[124] Kant [1790] 1977, S. 184.

[125] Lyotard 1994, S. 251.

hässlich und abstoßend seien, anziehend zu beschreiben. Diese sogenannte Kunstschönheit lasse sich durch die „ästhetische Distanz“[126] erklären, die zwischen der Betrachtung einer Bildkomposition und dem realen Gegenstand liege.

Nach Burke und Kant beschäftigte sich Friedrich Schiller (1759–1805) mit dem Sublimen. In seiner Schrift *Vom Erhabenen* (1800) bezog er sich direkt auf die Thesen Kants und definierte dasjenige als erhaben, das der Mensch angesichts seiner physischen Grenzen spüre: „Erhaben nennen wir ein Objekt, bei dessen Vorstellung unsre sinnliche Natur ihre Schranken, unsre vernünftige Natur aber ihre Überlegenheit, ihre Freiheit von Schranken fühlt; gegen das wir also physisch den Kürzeren ziehen, über welches wir uns aber moralisch d.i. Ideen erheben.“[127] Zugleich aber zeige das Sublime dem Menschen, wie körperliche Grenzen überwunden werden könnten: mittels des Geistigen. Schiller stellte fest: „Nur als Sinnenwesen sind wir abhängig, als Vernunftwesen sind wir frei.“[128] Nach Schiller ist der Mensch in der Freiheit seiner Gedanken unabhängig von seiner physischen Unterlegenheit gegenüber dem Universum. Das Sublime verdeutliche die menschlichen Grenzen und zeige gleichzeitig auf, wie sie überschritten werden können. Indem es unmittelbar den physischen Selbsterhaltungstrieb des Menschen betreffe, löse es ein widersprüchliches Gefühl aus: „Das Gefühl des Erhabenen besteht einerseits aus dem Gefühl unsrer Ohnmacht und Begrenzung, einen Gegenstand zu umfassen, andererseits aber aus dem Gefühl unsrer Übermacht, welche vor keinen Grenzen erschrickt, und dasjenige sich geistig unterwirft, dem unsre sinnlichen Kräfte unterliegen.“[129] Demzufolge habe die Wirkung des Sublimen zwei wesentliche Bestandteile: Schmerz und Vergnügen.[130] Dennoch lasse sich das Erhabene laut Schiller nicht kategorisieren. Er fasste zusammen:

> Das erhabene Objekt muß also zwar furchtbar sein, aber wirkliche Furcht darf es nicht erregen. Furcht ist ein Zustand des Leidens und der Gewalt; das Erhabene kann allein in der freien Betrachtung und durch das Gefühl innerer Tätigkeit gefallen. Entweder darf also das furchtbare Objekt seine Macht gar nicht gegen uns richten, oder wenn dies geschieht, so muß unser Geist frei bleiben, indem unsre Sinnlichkeit überwältigt wird.[131]

Demnach könne das Furchtbare unter bestimmten Voraussetzungen – vor allem losgelöst von der Realität – sogar Gefallen auslösen.[132] Erkennbar sind in Schillers Überlegungen abermals beide Arten der Reaktion angesichts des Sublimen: die

---

126 Scheer 2006, S. 143. Ebenso Liessmann 2009, S. 73.

127 Schiller [1800] 1988ff., S. 395.

128 Ebd.

129 Schiller [1792a] 1988ff., S. 239.

130 Ebd., S. 240.

131 Schiller [1800] 1988ff., S. 403.

132 Ebd., S. 404. Schiller präzisierte, dass kein wirkliches Leiden vorhanden sein dürfe, da dieses den Geist „aufhebe“. Ebd., S. 419.

beängstigende und die existenzbedrohende, aber es tritt noch eine weitere, die stärkende, reflexive Dimension hinzu. Innovativ ist Schillers Definition dahingehend, da sie das Erhabene als Differenz von Vernunft und Sinnlichkeit beschreibt.[133] Der Kern seiner Überlegungen zum Sublimen liegt in der Freiheit des Geistes, die das Gefühl gegenüber dem Erhabenen als Synthese aus Furcht und Überlegenheit wesentlich beeinflusst.[134]

Das Erhabene ist folglich eine Kategorie, die die gedanklich-ästhetische Erfassung eines psychologischen Phänomens anbietet: die Faszination des Grausamen, des Gewalttätigen. Erst in der Überwindung der Emotion liegt der Reiz, den es zu genießen gilt.[135] Grundlage hierfür ist die auf der Vernunft basierende Selbstbestimmung des Menschen, seine Emanzipation als Geistwesen von der Unterwerfung durch die Natur.[136] Dieser Gedanke der Selbstbestimmung ist eng mit der Idee der Aufklärung und Freiheit des Menschen durch die ästhetische Erziehung verknüpft.[137]

2.2.3. Nietzsches Kunsttheorie

Der Einfluss Friedrich Nietzsches (1844–1900) auf die Futuristen ist unumstritten. Zentral in Nietzsches Lehre ist das Erfassen des Daseins als „ästhetisches Phänomen“[138], sodass sich seine kulturtheoretischen Schriften gleichsam auf das Leben übertragen lassen.

Nietzsches Aussagen zur Kunst sind nicht systematisch, sondern werkimmanent: In drei Schriften, die seine drei Schaffensphasen repräsentieren und inhaltlich teils konvergieren, teils variieren, schärft sich sein Verständnis von der Kunst und dem Künstler. Indem Nietzsche grundsätzlich das Grausame in der Natur anerkannte, leitete er daraus das „Verlangen“ des Menschen nach dem Hässlichen ab.[139] Folglich setzte er eine – wenn auch lose – Verbindung zwischen dem gewalttätigen Leben und der Hässlichkeit der Form voraus; die Existenz des Einen fungierte als Erklärung für das Bedürfnis nach dem Zweiten.

1871 stellte Nietzsche *Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik* fertig und charakterisierte in dieser Schrift die Antike als Ursprung künstlerischen Schaffens. Kern ist Nietzsches Theorie zweier Pole in der Kunst und im übertragenen Sinn auch im Leben, die durch die Götter Apollon und Dionysos repräsentiert wer-

[133] Vgl. ebd., S. 395.

[134] Vgl. Schillemeit 2009, S. 19.

[135] Liessmann 2009, S. 74.

[136] Barone 2004, S. 121.

[137] Ebd., S. 128.

[138] Waibl 2009, S. 227. Vgl. auch Liessmann 1999, S. 76.

[139] Fick/Goessl 2002, S. 47. Zunächst stellte Nietzsche Überlegungen über die griechische Antike an. Vgl. Nietzsche [1871] 1972, S. 10. Nietzsche erkannte das Leben als „etwas essentiell Unmoralisches“. Daraus folgerte er, dass die Moral das Leben verneine, was die Basis für die Geburt des Dionysos sei. Ebd., S. 13.

den.[140] Apollon, der Gott der Vollendung, stellt die Personifikation der vier Sprüche an den Wänden des Apollon-Tempels in Delphi dar: „Das Richtigste ist das Schönste", „Hasse die Hybris", „Nichts im Übermaß" und „Beachte die Grenze".[141] Als Herr des Maßvollen, Guten und Schönen zeigt er sich in Gestalt des Traums, der in diesem Kontext einen Zustand der „höheren Wahrheit"[142] symbolisiert. Doch Apollon beherrscht das Leben nicht allein, sein Gegenüber nennt sich Dionysos und ist der Gott des Chaos und der gebrochenen Regeln. Steht Apollon für Klarheit, so präsentiert Dionysos sich als Rausch; sinnbildlich ordnete Nietzsche Dionysos die Musik als Ausdrucksform zu.[143] Beide Götter befinden sich in ständiger Konfrontation. Der Sinn ihres Ringens lag für Nietzsche in der Überlegung, dass das Chaos als Metapher für eine rauschhafte Existenz immer vorhanden ist. Nietzsche schrieb, die Triebe, die sich in der Existenz Apollons und Dionysos manifestieren,

> gehen neben einander her, zumeist im offnen Zwiespalt mit einander und sich gegenseitig zu immer neuen kräftigeren Geburten reizend, um ihnen den Kampf jenes Gegensatzes zu perpetuieren, den das gemeinsame Wort ‚Kunst' nur scheinbar überbrückt; bis sie endlich, durch einen metaphysischen Wunderakt des hellenistischen ‚Willens', mit einander gepaart erscheinen und in dieser Paarung zuletzt das ebenso dionysische als apollinische Kunstwerk der attischen Tragödie erzeugen.[144]

Dominiert im Dionysischen das „elementare, rauschhafte Leben"[145], so prägt das Apollinische sein klarer Schein.[146] Die Paarung beider Gottheiten bedeutete für Nietzsche schließlich die Geburt der griechischen Tragödie als reinste Kunstform. Zwar orientierte er sich mit der Wahl zweier Gottheiten an der griechischen Mythologie. Er interpretierte die Figuren Apollon und Dionysos jedoch frei: Der in seiner Schrift *Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik* sinnbildlich gemeinte

---

140 Konkret beeinflussten neben dem Griechentum Schopenhauer und Wagner das Werk Nietzsches und die Ausarbeitung der Dichotomie des Apollinischen und Dionysischen. Dazu vertiefend Meyer 1993, S. 27ff.

141 Nietzsche schrieb: „Apollo, als ethische Gottheit, fordert von den Seinigen das Maass und, um es einhalten zu können, Selbsterkenntnis. Und so läuft neben der ästhetischen Nothwendigkeit der Schönheit die Forderung des ‚Erkenne dich selbst' und des ‚Nicht zu viel!' her, während Selbstüberhebung und Uebermass als die eigentlich feindseligen Dämonen der nicht-apollinischen Sphäre […] erachtet wurden." Nietzsche [1871] 1972, S. 36.

142 Vogel 1966, S. 11.

143 Meyer stellt zur Gegensätzlichkeit der Zustände fest: „Der Traum produziert die imaginäre Bilderwelt des schönen Scheins, der Rausch ist die Entfesselung des elementaren Lebens." Meyer 1993, S. 28. Steht Apollo für die konkrete Form, so symbolisiert Dionysos dagegen das Wesen des Lebens. Vgl. Gerhardt 1992, S. 81f.

144 Nietzsche [1871] 1972, S. 21f.

145 Meyer 1993, S. 28.

146 Wohlfart 1998, S. 579.

Kampf und die anschließende Verschmelzung beider in der antiken Tragödie ist in der Mythologie nicht vorgesehen.[147] Diese Ambivalenz von apollinischer Schönheit und dionysischem Rausch streift in seinen Schriften einen sehr unterschwelligen Bezug zum Sublimen.[148] Das äußert sich in der unterschiedlichen Konnotation der beiden Gottheiten als Scheinwelt und dem rauschhaften Leben, zwischen denen der schaffende Mensch kreist. In *Die Geburt der Tragödie* ging Nietzsche sogar noch weiter. Er machte die Kunst zum Instrument der Weltentschlüsselung, zur „höchsten Aufgabe und der eigentlich metaphysischen Thätigkeit".[149] Somit verankerte er den „ästhetischen Schein der Kunst im schöpferischen Prinzip der Lebens".[150]

Die Existenz hat laut Nietzsche einen tragischen Charakter und ist metaphysisch bedingt, da sie sich in einem Zustand fortwährenden Werdens und Vergehens befindet. Wer das Dasein an sich bejaht, muss nach Nietzsche auch den Tod bejahen: „Auch die dionysische Kunst will uns von der ewigen Lust des Daseins überzeugen: nur sollen wir diese Lust nicht in den Erscheinungen, sondern hinter den Erscheinungen suchen. Wir sollen erkennen, wie alles, was entsteht, zum leidvollen Untergange bereit sein muss".[151] Dem Künstler wies Nietzsche indes die Aufgabe zu, eine Welt zu begreifen, die in ihrer Struktur der Musik nahe kommt.[152] Die Musik versinnbildlichte für Nietzsche in ihrer fließenden Form den

147 Stattdessen ist Apollon sinngemäß der Gott der Sonne und des Lichts. Konkludent wurde er von den Griechen als Schutzpatron der mathematisch-kosmischen Ordnung der Natur verehrt. Doch Apollon war nicht ein Gott des Lebens, in sich verbarg er eine dunkle Seite und gilt als Todesbote. Dadurch, dass Nietzsche Apollon als Gott des schönen Scheins definierte, griff er in die Rezeption Apollons ein, indem er die Doppeldeutigkeit des Wortes „Schein" in der deutschen Sprache als Licht wie als Erscheinung nutzte, um Apollon als Gott der ästhetischen Wahrhaftigkeit zu etablieren. Dionysos interpretierte Nietzsche als Künstlergott, als lebendig und doch von ewigem Leid geplagt. Mythologisch ist Dionysos der Gott des Weines und der Fruchtbarkeit. Zudem gilt er als Schutzpatron des Theaters und Begleiter der Seelen der Toten in die Unterwelt. Die griechische Mythologie schrieb demnach beiden Gottheiten, Apollon wie Dionysos eine lebendige wie eine amorphe Seite zu. Waren die Gottheiten zwar nicht als Gegensatzpaar bestimmt, bestand zwischen beiden doch eine enge Verwandtschaft, so wurden ihnen gemeinsame Kultstätten geweiht. Vgl. Vogel 1966, S. 40f.

148 Vgl. Fick/Goessl 2002, S. 47. Die Beobachtung geht auf die dialektische Auslegung der beiden Gottheiten zurück, in deren Vereinigung Nietzsche schließlich die Geburt der Tragödie erkannte. So ist das Schaffen des Künstlers ebenso von Gegensätzen geprägt, wie Nietzsche schrieb: „Seine Subjectivität hat der Künstler bereits in dem dionysischen Prozess aufgegeben: das Bild, das ihm jetzt seine Einheit mit dem Herzen der Welt zeigt, ist eine Traumscene, die jenen Urwiderspruch und Urschmerz, sammt der Urlust des Scheines, versinnbildlicht." Nietzsche [1871] 1972, S. 40.

149 Nietzsche [1871] 1972, S. 20.

150 Meyer 1991, S. 80.

151 Nietzsche [1871] 1972, S. 105.

152 Waibl 2009, S. 228.

dionysischen Rausch, der der apollinischen Bilderwelt gegenübergestellt ist.[153] Dionysos selbst ist der Schutzpatron der Schaffenden, die zwar weltbejahend und vital, aber tragisch erkennend sind. Grundsätzlich kann es als Nietzsches Anliegen gelten, das Leben mit der Kunst zu vereinen und somit die traditionelle Ästhetik des schönen Scheins zu revidieren.[154] Vielmehr wird das Leben selbst vom Dionysischen dominiert, sodass der kreative Prozess der vitalen Lebenssteigerung zur wichtigsten Bestimmung des Daseins wird. Auf die Frage, wie dies zu erfolgen habe, äußerte Nietzsche: „Die dionysische Erneuerung des Lebens durch die Kunst kann nur durch den wahrhaft Schaffenden erfolgen. Nur der Künstler vermag dies zu leisten."[155]

Nachdem sich Nietzsche in *Menschliches, Allzumenschliches* (1878) mit der Auswirkung naturwissenschaftlicher Erkenntnisse auf die Kunst beschäftigt hatte, manifestierte er in seinem Werk *Also sprach Zarathustra* (1883/85) zwei Theorien, die das Wesen des Seins beschreiben. Es handelt sich dabei um die Ideen des Übermenschen[156] und jene der ewigen Wiederkunft. Der Übermensch nach *Zarathustra* ist der aktive, handelnde Mensch, der Schaffende. So fordert Nietzsches Zarathustra die Menschen auf: „Euer Geist und eure Tugend diene dem Sinn der Erde, meine Brüder: und aller Dinge Wert werde neu von euch gesetzt! Darum sollt ihr Kämpfende sein! Darum sollt ihr Schaffende sein! Wissend reinigt sich der Leib; mit Wissen versuchend erhöht er sich; dem Erkennenden heiligen sich alle Triebe; dem Erhöhten wird die Seele fröhlich!"[157] Konkretisierte sich im Künstler schon in früheren Werken Nietzsches „das dionysische Leben", gewährte der Philosoph in Zarathustra dem Schaffenden endgültig Vorrang vor dem Werk. Produktivität, Vitalität und Kreativität sind die Schlüsselbegriffe, die Zarathustra personifiziert und von seinen Anhängern fordert. Dafür sei es nötig, zunächst die alten, überkommenen Werte abzuschaffen, zu zerstören und daraufhin Neues zu erschaffen. Verneinung und Bejahung, Destruktion und Konstruktion finden so in der Person des Schaffenden zusammen. Die Deutung des Lebens als ewige Wiederkunft spiegelt sich in Nietzsches Verständnis des Schaffenden, der letztendlich die notwendige Überwindung des Menschen herbeiführt: „Schaffen – das ist die größte Erlösung vom Leiden, und des Lebens Leichtwerden. Aber daß der Schaffende sei, dazu selber tut Leid not und viel Verwandlung. Ja,

[153] Das apollinisch-dionysische Kunstwerk sah Nietzsche nicht nur in der antiken Tragödie, sondern auch in der Musik Richard Wagners (1813–1883) verwirklicht. Vgl. Meyer 1993, S. 30.

[154] Meyer 1993, S. 28.

[155] Ebd., S. 32.

[156] Meyer 1993, S. 43. Vgl. auch Wohlfart 1998, S. 581. Die Gefahr der Idee des Übermenschen ist die Ableitung einer auserwählten Menschenrasse. So charakterisiert der Schriftsteller Thomas Mann die Theorie des Übermenschen als „Schreckensutopie von Größe, Stärke und Schönheit". Mann 1947/48, S. 38.

[157] Nietzsche [1883/85] 1966, S. 60.

viel bitteres Sterben mußt in eurem Leben sein, ihr Schaffenden! Also seid ihr Fürsprecher und Rechtfertiger aller Vergänglichkeit."[158]

Nach Nietzsche manifestiert sich im Künstler das Ideal des aktiven Schaffens. Ausgestattet mit den drei Eigenschaften Geschlechtstrieb, Rausch und Grausamkeit[159] kennzeichnet er mit seinem Willen zur Macht im übertragenen Sinne das Leben an sich. Dieses charakterisiert Nietzsche als rein dionysischen Zustand, einen „Augenblick ewiger Wiederkunft: Alles geht, alles kommt zurück; ewig rollt das Rad des Seins. Alles stirbt, alles blüht wieder auf; ewig läuft das Jahr des Seins".[160]

Das Dionysische bei Nietzsche ist eine ästhetische Größe wie das Leben, es spiegelt sich im Prozess des Schaffens wider.[161] Der schöpferische Übermensch führt nach Nietzsche das Leben, das dem dionysischen und damit wahren Charakter des Daseins am nächsten kommt. Es handelt sich dabei um ein Fest im Rausch, in dem Grausamkeit und Zerstörung das natürliche Wesen des Menschen ausbalancieren und ein Gefühl der Kraftsteigerung hervorrufen.[162] Somit bildet er ein wirksames Gegengewicht zu den abstrakten und einengenden Prinzipien der Wissenschaft, Moral und Religion zu seiner Zeit. In Nietzsches Lehre zählten nicht mehr Kategorien wie schön und hässlich, stattdessen basierte sie auf dem Schaffen als ästhetischem und vitalem Wert. Hierbei ging es um die größtmögliche Nähe zu dem triebhaft-elementaren Leben an sich,[163] in dem Gewalt eine nichtfunktionale, sondern lebensintensivierende Rolle zugesprochen wird, die eng mit dem Schaffenstrieb des Künstlers verwandt ist. In Nietzsches Schriften tritt Gewalt in einem vitalistischen Zusammenhang auf und erfährt damit eine Umwertung, die als Voraussetzung der futuristischen Ästhetik gelten kann.

2.3. Vor-Bilder: Gewalt in der Kunst

Als Bestandteil des Lebens wurde Gewalt in der Kunst rezipiert. Dabei haben sich verschiedene ikonografische Muster herausgebildet, die immer in Zusammenhang mit der jeweiligen Zeit und Kultur stehen, in der die Darstellungen entstanden sind. Insbesondere das gesellschaftliche Verständnis und der Umgang mit Gewalt beeinflussen die Art und Weise der Wiedergabe und die Bewertung der Ereignisse. Die zahlreichen Ausprägungen von Gewaltformen in der Malerei reichen von antiken Kampfdarstellungen bis zur Kriegsfotografie des 21. Jahrhunderts. Auch Darstellungen des Martyrium Christi, mittelalterliche Folterszenen oder sadistische

158 Nietzsche [1883/85] 1966, S. 66.
159 Waibl 2009, S. 233.
160 Nietzsche [1883/85] 1966, S. 168.
161 Meyer 1993, S. 43.
162 Vgl. Schneider 2002, S. 124.
163 Meyer 1993, S. 71.

Bilder lassen sich unter das Thema subsumieren und verdeutlichen die motivische Unerschöpflichkeit von Gewalt in der Kunst. Im Hinblick auf die futuristische Malerei ist eine Eingrenzung notwendig, sodass an dieser Stelle das Thema des Krieges in der Kunst näher betrachtet werden soll. Wie verarbeiteten Künstler von der Renaissance bis 1900 Gewalt formal und inhaltlich? Welche Wirkung auf den Betrachter intendierten sie?

Kriegsdarstellungen von der Renaissance bis in das 19. Jahrhundert

Kriegsgeschehen wurden zu jeder Zeit in der Kunst wiedergegeben und lassen sich bereits in der griechischen und römischen Antike finden.[164] Bildliche Darstellungen des Krieges hatten nicht nur eine illustrative Funktion, vielmehr dienten sie noch vor der medialen Übermittlung durch Zeitungen und Fotografien der Information über den Krieg.[165] Daher besitzen sie eine zeittypische Semiotik, die das jeweilige Verständnis von Gewalt reflektiert.

In der Malerei der Renaissance verfestigten sich ikonografische Muster wie Heldenporträts, genrehafte Szenen aus dem Kriegsalltag sowie weitläufige Panoramaansichten der Kämpfe, z.B. Schlachtengemälde.[166] Insbesondere letztgenannte prägten das Bild des frühneuzeitlichen Krieges, da sie narrativ Gruppenbewegungen und ausgewählte Kämpfe in einem Werk vereinten. Themen waren sowohl reale als auch mythologische Schlachten, in denen detailreich Rüstungen und Waffen der Kämpfer sowie topografische Begebenheiten wiedergegeben wurden.[167] Das Gefecht war meist auf die Schilderung eines ritterlichen Zweikampfes konzentriert,[168] das unübersichtliche Schlachtfeld trat inhaltlich wie kompositorisch an den Rand. Mit diesen stilisierten Darstellungen sollten antike Helden oder ehrenhafte Ritter assoziativ in zeitgenössischen Feldherren wiedererweckt werden.[169] Die Personalisierung des Geschehens in einer zentralen Heldenfigur ging auf die Auftraggeber zurück. Die Kunden waren meist Adlige oder Kriegsherren, die als Sieger aus einer Schlacht hervorgegangen waren und mit der Darstellung gesellschaftliches Prestige erlangen und ihren Nachfahren die Erinnerung an den Ruhm hinterlassen wollten.

Der italienische Renaissancemaler Paolo Uccello (1397–1475) etwa malte Mitte des 15. Jahrhunderts drei Gemälde zur *Schlacht von San Romano* (um 1440/56) als Auftragsarbeit für eine einflussreiche Florentiner Familie, möglicherweise die Bar-

[164] Vgl. dazu Wertheimer 1986, S. 21. So auch Zanker 1998, S. 54f.

[165] Paul 2004, S. 25.

[166] Jürgens-Kirchhoff 2009, S. 113.

[167] Mit großen, vielfigurigen Kompositionen intendierten die Künstler eine repräsentative Wirkung und schlossen damit an die klassische Historienmalerei an. Werner 2011, S. 335.

[168] Vgl. Jürgens-Kirchhoff 2009, S. 113.

[169] Ebd., S. 116.

tolini Salimbeni oder die Medici.[170] Die Bilder thematisieren die Kämpfe um die Stadt Siena im Jahr 1432[171] und das Gemälde im Zentrum zeigt den entscheidenden Moment der Schlacht. Zwei berittene Kontrahenten stehen sich im Kampf gegenüber, der Reiter auf der linken Bildseite trifft seinen Gegner mit einer Lanze. Dieser hält sich zwar noch auf seinem weißen Pferd, es ist jedoch zu erkennen, dass sich der Kampf nicht zu seinen Gunsten entscheiden wird. Mithilfe eines anderen Soldaten, der sich hinter dem Getroffenen befindet und im Fallen begriffen ist, gab Uccello bereits die Phase des Sturzes wieder.[172] Gerahmt wird die Kampfszene am linken und rechten Rand von berittenen Soldaten, die ebenfalls mit Lanzen bewaffnet sind. Gebhardt folgert daraus, dass es sich dabei höchstwahrscheinlich um die verschiedenen Phasen des Gefechts handelt, denn an der rechten Bildseite wird der Abzug der Florentiner Truppen gezeigt. Uccello hat demnach nicht nur in der Figur des getroffenen Soldaten, sondern in der gesamten Darstellung eine zeitliche Abfolge in Leserichtung geschaffen.[173] Das Kampfgeschehen ist in einer vorderen Bildebene parallel zum Betrachter ausgebreitet, mittels perspektivischer Verkürzung wird der Blick in die hügelige Landschaft geführt, in die die Kriegsszene eingebettet ist. Zurückliegende Phasen der Schlacht wiederholen sich hier.[174] Indes verzichtete Uccello auf eine identifizierbare topografische Einordnung und der Heerführer der Florentiner Truppen, Niccolò da Tolentino, ist lediglich anhand der Standarte eines Reiters im Hintergrund zu identifizieren.[175] Indem Uccello die Szene sowohl narrativ als auch idealisiert anlegte,[176] schuf er ein Sinnbild für die Macht und das Prestige des Auftraggebers.[177]

Besonders zwei ikonografische Typen kennzeichnen Kriegsdarstellungen im 17. Jahrhundert.[178] Bei ersterem handelt es sich um das repräsentativ-historische Ereignisbild. Zu dieser Gruppe zählen neben Feldherrenporträts narrativ-heroische Schlachtenbilder sowie topografisch-analytische Kriegsbilder. Letztere zeigen Struktur und Taktik des Kampfes und orientieren sich damit scheinbar stärker an

---

170 Roy/Gordon 2011, S. 4.

171 Die Schlacht von San Romano fand am 1. Juni 1432 statt, als Florentiner Truppen unter der Führung von Niccolò da Tolentino mit den Sieneser Truppen, die von Francesco Piccinino befehligt wurden, im Kampf um die Stadt Lucca zusammenstießen.

172 Gebhardt 1995, S. 27.

173 Vgl. ebd., S. 19. Vgl. auch ebd., S. 31.

174 Viele Künstler arbeiteten im Schlachtenbild mit einer simultanen Darstellung, um eine zeitliche Abfolge wiederzugeben. Vgl. Werner 2011, S. 332f.

175 Dagegen bleibt sein Gegner anonym. Dass es sich dabei um Bernardino della Cardas handeln könnte, ist eine Vermutung. Gebhardt 1995, S. 18.

176 Popella 1984, S. 9. Vgl. zur Picta-poesis-Struktur in Kriegsserien Knauer 1997, S. 85.

177 Jürgens-Kirchhoff 2009, S. 113. Vgl. auch Paret 1999, S. 94.

178 Paul 2004, S. 28ff. Die Argumentation folgt Paul. Werner unterteilt drei Typen: das dokumentierende Schlachtenbild, das heroische Schlachtenbild sowie das militärische Genrebild. Werner 2011, S. 335f.

der Realität als die narrativen Schlachtenbilder. Der zweite Typ ist das militärische Genrebild, die „Darstellung des Krieges an sich“[179], die nicht auf ein konkretes kriegerisches Ereignis bezogen ist. Inhaltlich geht es darin um die Schilderung eines Gefechtes mit allen Implikationen einen Kampfgeschehens, formal um die Darstellung einer dynamisch-dramatischen Handlung.[180]

Zudem tauchte in der Kriegsmalerei des 17. Jahrhunderts ein neues Kompositionsschema auf: die Vogelperspektive auf die Kriegsgeschehnisse. Die Künstler präsentierten den Krieg zumeist in Form einer großen Schlacht oder einer Ansammlung bewaffneter Soldaten in einem Tal, das für den Betrachter aus einem hoch gelegenen Punkt einsichtig[181] und mit der privilegierten Überschau-Sicht des Feldherrn identisch ist. Das bestimmende formale Charakteristikum der Überschaubilder ist die strukturierte Gliederung der Kampfhandlungen, die auch Distanz zum Geschehen vermittelt.[182] Zwar zielten die Bilder auf die Legitimierung des Feldherrn ab, die Maler verbanden damit jedoch oftmals ein dokumentarisches Anliegen, um der Wirklichkeit des Krieges näher zu kommen.[183] Darüber hinaus hatten die Überschaubilder den Effekt, dass die Landschaftsdarstellung im Bild an Wichtigkeit gewann. Ist die Natur in früheren Kriegsdarstellungen oftmals allein als geografischer Rahmen präsent, untermauerte sie nun die „überpersönlich-schicksalhafte“[184] Aura des Krieges.

Die Darstellung des Krieges in der Kunst wurde auch in der damaligen zeitgenössischen Kunsttheorie thematisiert. So schrieb der französische Maler und Akademieprofessor Henri Testelin (1616–1695) 1680: „Bei einem Thema des Krieges soll alles unruhig, voll von Erschrecken und Verwirrung sein.“[185] Er plädierte folglich dafür, die inneren und äußeren Verwüstungen des Krieges im Bild festzuhalten. Der englische Maler und Kunsttheoretiker Jonathan Richardson (1665–1745) riet Malern 1715, bei Kampfszenen einen „rauen, kühnen Pinsel“ anzuwenden. Demnach solle der Charakter eines Kriegsbildes Größe, Schrecken und Wildheit ausdrücken.[186] Erscheinen die Aussagen der Kunsttheoretiker auf den ersten Blick ähnlich, offenbaren sich in der Konsequenz ihrer Forderungen doch

---

[179] Paul 2004, S. 29.

[180] Paul führt als Beispiel hierfür das Gemälde *Reitertreffen* von Jacques Courtois (um 1655, Staatliche Eremitage, St. Petersburg) an. Paul 2004, S. 51.

[181] Als Beispiel ist hier *Die Schlacht am Weißen Berg* von Pieter Snayders (1620, Bayerisches Armeemuseum, Ingolstadt) zu nennen, das Paul der Gruppe der glorifizierenden Ereignisbilder zurechnet. Paul 2004, S. 50. Ebenso in Jürgens-Kirchhoff 2009, S. 118. Dokumentierende Schlachtenbilder, die den Betrachterstandpunkt in Distanz zu dem Kampfgeschehen setzten und die Taktik der Schlachten wiedergaben, tauchten indes schon im 16. Jahrhundert auf. Zuvor ließen sich solche Bilder in Chroniken finden. Werner 2011, S. 334.

[182] Vgl. Knauer 1997, S. 83.

[183] Paret 1999, S. 98ff. Ebenso Jürgens-Kirchhoff 2009, S. 116.

[184] Keazor 1997, S. 182.

[185] Zit. nach Popella 1984, S. 6.

[186] Ebd.

feine Unterschiede. Während Testelin emotionalen Aufruhr in Kriegsbildern befürwortete, sprach sich Richardson für eine Sublimierung des Krieges auf der Leinwand aus. Der Schweizer Philosoph Johann Georg Sulzer (1720–1779) bemerkte in seiner Schrift *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* unter dem Begriff „Bataillen“:

> Der Mensch liebet so wol das, was ihn erschüttert und seine Einbildungskraft gespannt hält, als die Art des außerordentlichen, das bey Schlachten gewöhnlich ist. Da sie Handlungen empfindender Wesen sind, so können sie auch als moralische Gegenstände angesehen werden. Der Mahler, dem es an hinlänglichem Genie nicht fehlt, kann dabey mehr thun, als blos die Phantasie erschüttern. Er kann mehrerley Paßionen und Charaktere schildern. Aber es wird ihm schweer, in Schlachten die ganze Handlung auf ein so bestimmtes Ziel hin zu führen, wie es in der Historie geschieht.[187]

Den Rang und die Komplexität der Historienmalerei[188] konnte die Schlachtenmalerei nach Sulzer demnach nicht erreichen, dazu sei weiteres nötig: Leben und Moral.[189]

Gab es bis in das 18. Jahrhundert eine Fülle von Kriegsbildern, die unterschiedliche Tendenzen verfolgten und Reportage und Deutung, kühle Propaganda wie emotionalen Aufruhr in sich trugen,[190] geriet nun zunehmend ein weiteres Motiv in den Fokus: das Kriegsopfer.[191] Bei dieser Beobachtung handelt es sich nicht um eine allgemeingültige Aussage, vielmehr traten unterschiedliche ikonografische Muster parallel auf, da z.B. auch das Schlachtengemälde während der Napoleonischen Kriege in Frankreich eine Aufwertung erfuhr.[192] In der Kriegsmalerei des 18. Jahrhunderts zeigte sich jedoch deutlich, dass das Verständnis des Menschen und des Krieges nicht konstant war und sich wandelte. Die drastischste ästhetische Wende in der Kriegskunst manifestierte die grafische Serie *Desastres de la guerra* des spanischen Künstlers Francisco de Goya (1746–1828).[193] Die 82 Aquatinta-Radierungen entstanden zwischen 1810 und 1814 und thematisieren die

---

[187] Johann Georg Sulzer: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Bd. 1, Leipzig 1771, S. 126ff. Zit. nach Schneider 2010, S. 59f.

[188] Vgl. Gebhardt 1995, S. 17.

[189] Siehe Sulzer 1771, S. 126ff. Zit. nach Schneider 2010, S. 59f.

[190] Vgl. Paret 1999, S. 106f. Vgl. auch Schneider 2010, S. 59.

[191] Vgl. Paul 2004, S. 32. Ebenso Paret 1999, S. 95.

[192] Paul 2004, S. 34.

[193] Über ein Jahrhundert vor Goya erschien bereits die druckgrafische Reihe *Les Misères et les Malheurs de la guerre* von Jacques Callot (1633), die auf den ersten Blick viele Gemeinsamkeiten mit der Folge Goyas zu haben scheint. Die Bilder entstanden im Dreißigjährigen Krieg und sind frei von jeder Illusion des Heroismus. Ohne Pathos zeigt Callot die Realität des Krieges und seine tatsächlichen Auswirkungen. Callot plädierte jedoch nicht für ein Ende der Grausamkeit, sondern rechtfertigte den Eingriff Frankreichs in den Krieg. Vgl. Paul 2004, S. 52. Vgl. zur Veränderung des Blicks auf den Krieg in der Kunst auch Palm 2003, S. 73.

Gräueltaten während des Feldzugs Napoleons in Spanien. Statt glorifizierender Heldendarstellungen zeigte Goya hier schonungslos die Realität des Krieges seitens der Opfer. In den fragmentarisch wirkenden Blättern konzentrierte sich Goya auf die Menschen, die Taten im Namen des Krieges verüben und jene, die sie im Namen des Krieges erleiden. Indem er die Opfer und das menschliche Leid alleinig in den Mittelpunkt rückte, brach Goya in der Serie *Desastres de la guerra* radikal mit der Ästhetik und Ikonografie traditioneller Kriegsdarstellungen. Die individuellen Schicksale und die direkte Darstellung, die keine Symbolik braucht, schockieren und entsetzen den Betrachter.[194] Ihre psychologische Nachvollziehbarkeit ist ein Grund für die starke Wirkung der Bilder.[195]

Einer ganz entgegengesetzten Auffassung verpflichtet entwickelten sich großformatige Schlachtengemälde im 19. Jahrhundert. Eine Tendenz war, den Realismus der Darstellungen zu steigern: „Uniformierung, Topografie und Umstände wurden von den Künstlern minutiös recherchiert und ins Bild gesetzt."[196] Seit den 1860er-Jahren, als neue Waffentechnologien im Kriegsalltag eingesetzt wurden, herrschte paradoxerweise eine illusionistisch-naturalistische Darstellungsweise vor; der Krieg wurde wieder stärker als Naturgewalt begriffen, als gemeinschaftsbildendes Ereignis, ohne dass ökonomische oder politische Ursachen reflektiert wurden.[197]

Die Fotografie löste seit dem Ende des 19. Jahrhunderts allmählich die Kriegsmalerei ab.[198] Der technisierte Erste Weltkrieg ließ sich indes nicht mehr mit den Mitteln der traditionellen Kunst in eine allgemeingültige Ikonografie ins Bild übersetzen.[199]

Grundsätzlich ließe sich zusammenfassen, dass seit der Renaissance zahlreiche Gestaltungsformen für die Darstellung des Krieges in der Kunst ausgeprägt waren. Dabei nehmen Schilderungen der entscheidenden Schlachten bis in das 17. Jahrhundert den größten Anteil unter den Kriegsbildern ein.[200] Waren die Kämpfe in der Realität insbesondere durch die Unübersichtlichkeit der Massen geprägt, konnten sie jedoch in den Bildwerken nur symbolisch, als „Erfahrung des Einzel-

---

194 Vgl. Paul 2004, S. 36.

195 Popella 1984, S. 14. Vgl. auch Hartwig 1986, S. 44f.

196 Parth 2010, S. 16ff.

197 Jürgens-Kirchhoff 2009, S. 119f. So auch Holsten 2011, S. 59. Vgl. auch Parth 2010, S. 14.

198 Paul datiert das Ende der klassischen Schlachtenmalerei auf die Jahre 1870/71. Paul 2004, S. 41. Paret plädiert für ein früheres Ende der traditionellen Schlachtenmalerei und erkennt einen „Niedergang seit dem frühen 17. Jahrhundert". Paret 1999, S. 94. Inszenierungen von Soldaten prägten die frühe Kriegsfotografie; Momentaufnahmen des Kriegsgeschehens waren aufgrund langer Belichtungszeiten technisch noch nicht möglich. Siehe Werner 2011, S. 337. Vgl. auch Sontag 2003, S. 57. Vgl. Noll 1994, S. 265ff. zur Veröffentlichung von Kriegsfotografien und Grafiken in Illustrierten.

199 Jürgens-Kirchhoff 2009, S. 122.

200 Vgl. Paret 1999, S. 94.

nen“[201], zum Ausdruck gebracht werden. Daher zeigen die traditionellen Schlachtengemälde meist Teilaktionen, die für den Kampf als Ganzes stehen, oder sie bieten eine Gesamtsicht über eine geometrisch-organisierte Menge, „wobei dann folgerichtig die Symbolik das Wahrheitsgemäße verdrängt“.[202] So sind die Ziele von Kriegsdarstellungen, Erlebnis, Dokumentation oder Propaganda, abhängig von der Zeit, in der die Werke entstanden sind. Durch das Spiel mit künstlerischen Affekten erfuhr der Krieg in der frühen Neuzeit, insbesondere durch die Betonung der Heldentaten der Feldherren, eine Form von Idealisierung. Die Maler nutzen Symbole und Allegorien, um auf eine höhere Macht zu verweisen, um den Krieg religiös legitimieren zu können. Erst im 18. Jahrhundert wurden die Nachwirkungen für die Menschen, die Soldaten wie für den einfachen Mann, beleuchtet. Die Gewalt des Krieges zeigte sich nunmehr oftmals still und reflexiv am Ende des Kampfes.

2.4. Zwischenfazit: Die mediale Transformation von Gewalt in Philosophie und Kunst

Dem Thema der Gewalt verwandte Formen treten in Philosophie und Malerei in Erscheinung, sind jedoch nicht allein als ästhetische Objekte zu deuten. Vielmehr sind das Weltbild sowie die Legitimation, die hinter jedem Diskurs über Aggression stehen, von zentraler Bedeutung zum Verständnis der Theorien und der bildlichen Quellen.

In der philosophischen Diskussion ist für einzelne Positionen, die für den Futurismus relevant sein werden, – die Theorien zum Hässlichen, dem Sublimen und Nietzsches Kunstauffassung – dargelegt worden, dass Gewalt und Grausamkeit als Bestandteile des Lebens anerkannt werden, wenn ihre Ergründung auch nicht Ausgangspunkt der vorgestellten Theorien ist. Die Definition des Erhabenen stellt vielmehr auf die Allmacht der Natur ab. Auch Nietzsche führte die Merkmale des modernen, schöpferischen Menschen auf die Antike in der Absicht zurück, eine natürliche Grundlage dafür abzuleiten. Wie Burke und Kant in der Definition des Erhabenen transformierte Nietzsche diese Begriffe in ästhetische Werte. Verfolgten sie auch unterschiedliche Theorien, so teilten Burke, Kant, Schiller und Nietzsche letztlich die Überzeugung, dass der Mensch ein Bedürfnis nach Gewaltkonsum habe und erkannten das Dialektische in des Menschen Wesen an.

In der Malerei hingegen hat sich eine Formensprache herausgebildet, die in verschiedenen Variationen bis ins 19. Jahrhundert für die Schilderung von Gewalt

---

[201] Paret 2008, S. 101.

[202] Ebd. Die „geordnete“ Darstellung eines Kampfes ging mitunter auch auf das Unwissen der Maler zurück. Paret folgert: „Das Unmögliche, die Schlacht als Ganzes zu erfassen, trifft mit dem Unwissen des Künstlers zusammen und führt zu dem Resultat, dass Gemälde von Schlachten fast immer mehr Schema als Wirklichkeit darstellen.“ Ebd., S. 102.

Bestand hatte. Sie beruht auf der unterschiedlichen Darstellung von Opfer und Täter. So ist das Opfer – oder der Besiegte – traditionell in der unteren Bildhälfte in horizontaler Stellung zu finden, der Täter oder Sieger eines Kampfes steht meist in vertikaler Position über ihm.[203] Zwischen beiden herrscht Distanz, das bildnerische Mittel ist die Leere. In Gruppendarstellungen ist das Opfer zumeist als Außenseiter gekennzeichnet, der Täter tritt dagegen als (uniformes) Kollektiv auf. Demnach sind die unterschiedlichen Standpunkte der Kontrahenten durch gegensätzliche Gestaltungsmerkmale gekennzeichnet, sodass der Täter oder Sieger eines Kampfes im Vergleich zur Unterlegenheit des Opfers ungleich mächtiger wirkt. Dieses Bildmuster lässt sich im Detail in großformatigen Schlachtengemälden ebenso finden wie in Bildchroniken. Auffällig ist die Verschiebung der Anschauung: Zielten die Maler bis in das 18. Jahrhundert vornehmlich auf eine Identifizierung mit den Siegreichen ab, arbeiteten Künstler wie Jacques Callot oder Goya die Nähe des Betrachters zum Opfer heraus. Die Perspektive des Bildes konnte sogar aus der des Opfers abgeleitet werden. Zwar bilden tradierte Schemata bis ins frühe 20. Jahrhundert die Grundlage von Gewaltdarstellungen, sie werden jedoch zunehmend in ihr Gegenteil verkehrt. Der ästhetische Bruch ist nur auf der Grundlage der traditionellen Ikonografie möglich. Dass Gewaltdarstellung nicht ohne gesellschaftliche Anschauung lesbar ist, muss auch für die Kunst der Moderne gelten, die sich auf dieser Basis entwickelt. Indem der Künstler ein politisches Sujet aufgreift, setzt er sich folglich mit der gesellschaftlichen Situation auseinander. Das betrifft sowohl Auftragsarbeiten im 16. und 17. Jahrhundert als auch die Werke Callots oder Goyas, stets spiegelt die Schilderung von Gewalt die politisch-soziale Lebenssituation der Künstler. Die Konzentration auf die Wirkung beim Betrachter prägt das Sujet der Gewalt, wie das Beispiel der Kriegsbilder zeigt, auch wenn die angestrebten Emotionen diametral entgegengesetzt sind und von Stolz und Bewunderung bis hin zu Mitleid, Schock und Schauder reichen.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts entstanden länderübergreifend künstlerische Avantgardebewegungen, die durch weitreichende soziale und wirtschaftliche Umbrüche befördert wurden. Der Begriff Avantgarde stammt aus dem militärischen Jargon, bezeichnet die Vorhut einer Armee, einen „kleinen und schnellbeweglichen Trupp, dessen Aufgabe es ist, in unbekanntes Gelände vorzudringen“.[204] Seit Mitte des 19. Jahrhunderts wurde der Ausdruck auch für kulturelle Gruppierungen angewendet. Der etymologischen Bedeutung des Wortes entsprechend einte die Avantgarde das Ziel, bekannte Pfade zu verlassen und die Kunst grundlegend zu erneuern. Um sich von der traditionellen Malerei zu emanzipieren, strebten die Künstler eine „ästhetische Grenzüberschreitung“ an.[205] Diese wird im Wesentli-

[203] Im Folgenden nach Wertheimer 1986, S. 9.

[204] Holthusen 1966, S. 9.

[205] Vgl. Imdahl 1968, S. 494.

chen durch das Neue beschrieben, das Wesenselement der Avantgarde.[206] Das Neue sollte der Erwartungshaltung des Betrachters zuwiderlaufen, einen Schock auslösen und ihn aktivieren, um im zweiten Schritt seine Sehgewohnheiten zu erneuern.[207] Wie andere Avantgardebewegungen zielten die Futuristen darauf, die Kunst dem Leben anzunähern. Dabei knüpften sie an bekannte Denkmuster wie die Befreiung der Hässlichkeit oder das Motiv des Erhabenen an. Das Novum lag stattdessen in der Umwertung jener ästhetischen Kategorien aus ihrem Selbstverständnis heraus. Demnach begriffen sich die Futuristen als politische Revolutionäre einer revitalisierten Gesellschaft.[208] Die Schockwirkung machten sie zum kommunikativen Mittel.

206 Vgl. Bürger 2007, S. 82f.

207 Liessmann 2009, S. 165f.

208 Vgl. Holthusen 1966, S. 10.

3. Die Gründung des Futurismus: Der Gewaltbegriff in den futuristischen Manifesten von 1909 bis 1914

Mit der Veröffentlichung des Manifests *Le Futurisme* begründete Filippo Tommaso Marinetti 1909 den Futurismus. Der Name war bewusst gewählt und Marinetti reagierte damit auf die neuen Lebensbedingungen, die die Moderne geschaffen hatte: die Erfindung von Elektrizität, von Fortbewegungsmitteln wie das Automobil sowie die Industrialisierung und das Städtewachstum. Das Verständnis des *Gründungsmanifests des Futurismus* setzt demnach eine historische und gesellschaftliche Einordnung voraus, auf die im ersten Teil des Kapitels näher eingegangen wird. Darauf aufbauend wird der Gründungsakt des Futurismus in der Form eines Manifestes thematisiert, der sich in den Jahren nach 1909 durch die Veröffentlichung weiterer Manifeste etabliert hatte.[209] Anhand ihrer Gestalt und Funktion sind zwei Arten futuristischer Manifeste zu unterscheiden, die im Folgenden als *initiierende* und *programmatische* Manifeste bezeichnet werden. Die *initiierenden* Manifeste dienten als Ankündigung größtenteils abstrakter Thesen und gesellschaftlich-kultureller Forderungen. Mit einem derartigen Manifest traten die Maler dem Futurismus bei. Auf diese Weise wurden neue Themenbereiche für den Futurismus

[209] Siehe zu den Manifesten und Texten zur futuristischen Kunsttheorie Falqui 1959, S. 87–109.

wie die Musik, die Bildhauerei oder die Architektur erschlossen. Daneben gab es noch jene Manifeste, die eine konkrete inhaltliche Anleitung zu den zuvor eröffneten Themen leisteten: die *programmatischen* Manifeste, die von den Futuristen oftmals als *Technische Manifeste* bezeichnet wurden. Neben einer Untersuchung der Zielsetzung beider Arten steht die Frage nach den Grundlagen und Motivationen der futuristischen Manifeste im Fokus: Wie kann der futuristische Gewaltbegriff definiert werden? Welche Bedingungen für die Malerei lassen sich aus der futuristischen Theorie ziehen? Mit welchen Mitteln sollen die futuristischen Manifeste auf die Gesellschaft einwirken?

3.1. Zur Lage Italiens in den Vorkriegsjahren

Politische, wirtschaftliche und soziale Lebensbedingungen

> Die Generation, die in den 1880er Jahren geboren wurde, war unbeirrbar romantisch, ist im Schlachtgewühl verirrt und verlorengegangen und war ungenügend konstant, um realistisch zu sein; der Faschismus wurde vom intellektuellen Futurismus schon vor dem Krieg vorweggenommen.[210]

Was der italienische liberale Politiker und Antifaschist Piero Gobetti (1901–1926) der Elterngeneration attestierte, war fehlender Instinkt für die politischen Entwicklungen des frühen 20. Jahrhunderts sowie die Verklärung des Ersten Weltkrieges. Gobetti formulierte sein Urteil in den frühen 1920er-Jahren, als der Krieg zwar beendet, die Nachwirkungen jedoch noch spürbar waren. Seiner Einschätzung hinsichtlich der Beziehung zwischen Futurismus und Faschismus ging die Überlegung voraus, dass der Faschismus schon vor der Diktatur Benito Mussolinis (1883–1945) in der italienischen Gesellschaft angelegt war. Diese Aussage bedarf einer erklärenden Analyse. Denn welche Faktoren bedingen die Entwicklung einer Generation? Und wie ist das länderübergreifende Wachstum einer künstlerischen Avantgarde zu erklären, wenn nicht aus den gesellschaftlichen Gegebenheiten ihrer Zeit? Marinetti betonte bereits im *Gründungsmanifest*, dass der Futurismus als Reaktion auf die politischen, sozialen und wirtschaftlichen Bedingungen in Italien zu verstehen sei.[211] Zudem zählten die Künstler, die ab 1909 Teil der futuristischen Gruppe wurden, im weitesten Sinne zu jener Generation, über

[210] „The generation, born in the 1880s was irreparably romantic, confusedly lost in the fray, insufficiently steady to be realistic; fascism was anticipated before the war by this intellectual futurism." Gobetti, zit. nach Adamson 1990, S. 364.

[211] So heißt es im *Gründungsmanifest*: „Schon zu lange ist Italien ein Markt von Trödlern." An anderer Stelle: „Unsere […] Intelligenz sagt auch uns, dass wir der Abschluss und der Neubeginn unserer Ahnen sind." Marinetti [1909] 1972, S. 34 und S. 36. Die Sätze verdeutlichen, dass Marinetti eine fundamentale Gesellschaftskritik an den bestehenden Verhältnissen als Basis des Futurismus verstand.

die der Liberale Gobetti schrieb. Daher soll im Folgenden ein Bild der Lebenssituation der Menschen zu Beginn des 20. Jahrhunderts gezeichnet und die genuinen Merkmale Italiens mit den gesamteuropäischen Entwicklungen verglichen werden.

Politisch prägte vor allem ein Ereignis in Italien die Jahre vor der Jahrhundertwende, in der die späteren Futuristen aufwuchsen: das *Risorgimento*, der Einheitsbeschluss. Italien setzte sich bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts aus Teilstaaten, Fürstentümern und dem Kirchenstaat zusammen. Die territoriale Einheit wurde 1861 unter der Führung des Königreiches Sardinien-Piemont und dessen Monarchen Vittorio Emmanuele II. (1820–1878) beschlossen. Vorausgegangen waren dem Zusammenschluss – wie auch in den nördlichen Staaten Europas – Volksbewegungen für die territoriale Einheit, die ihren Ursprung vor allem in der gehobenen Mittelschicht hatten.[212] Dennoch hatte das *Risorgimento* einen künstlichen Charakter. Italien war ideell gespalten durch die Machtinteressen der größeren Teilstaaten.[213]

Mit dem Einheitsbeschluss führte Norditalien die Staatsform Sardinien-Piemonts, eine konstitutionelle Monarchie mit einem gewählten Nationalen Parlament, ein.[214] Auch der Süden wurde unter diesen Staatsapparat gestellt. Doch die zentralistische Verwaltung, die sich aus Beamten des Nordens zusammensetzte, bemühte sich wenig, die traditionellen politischen Strukturen des *Mezzogiorno* zu verstehen oder zugunsten einer Demokratisierung aufzubrechen. So fand dort allenfalls eine „institutionelle Modernisierung“[215] statt. Süditalien war dem Norden des Landes in vielerlei Hinsicht unterlegen. Zu Wirtschaftsstärke fehlten Rohstoffe, Kapital, Infrastruktur. Das Gros der Bevölkerung lebte in ländlichen Gegenden als Bauern mit kleinen Betrieben oder als Landarbeiter für Großgrundbesitzer; produziert wurde fast ausschließlich für den regionalen Markt. Die Lebensformen im Süden waren geprägt von traditionellen Strukturen. Norditalien orientierte sich in der Wirtschaftsstruktur dagegen an seinen europäischen Nachbarn, um Anschluss an die Industrialisierung zu finden.[216] Diese Bemühungen brachten eine neue Generation von Unternehmern hervor, die sich durch innovative Ideen und

212 Ebenjene Bürger der gehobenen Mittelschicht profitierten in der Folge am stärksten von der Einheit. Berghaus 1996, S. 2.

213 Adamson 1980, S. 19. Insbesondere das Königreich Sardinien-Piemont trug mit der „demokratisch-republikanischen Volksbewegung“ wesentlich zur Einheit bei. Bartsch 1977, S. 18.

214 Berghaus 1996, S. 1. Ebenso Adamson 1980, S. 19. Wahlberechtigt waren zunächst etwa 2 % der italienischen Bevölkerung, da das italienische Wahlsystem nur männliche Italiener ab 25 Jahren erfasste, die eine bestimmte Höhe an Steuern zahlen. Frauen waren vom Wahlrecht gänzlich ausgeschlossen. Das hatte zur Folge, dass Wähler wie auch Kandidaten für die Ämter aus vergleichbaren Milieus stammten und keine ausgewogene Verteilung der gesellschaftlichen Schichten im Parlament zustande kam. Die Situation war jedoch mit anderen Ländern Europas vergleichbar. Vgl. Petersen 1983, S. 119. Siehe auch Reinhardt 2003, S. 219f., Bartsch 1977, S. 12.

215 Zimmermann 2006, S. 50.

216 Vgl. Lyttleton 2014, S. 59.

Risikobereitschaft auszeichneten.[217] Zwischen Nord- und Süditalienern bestand nicht allein eine räumliche Distanz. Unterschiede in Wirtschaftlichkeit, Vermögen, Kultur und Sprache verhinderten den inneren Zusammenhalt des Volkes. Daher existierte das geeinte Italien in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts lediglich auf dem Papier. Nicht nur sozial, sondern auch politisch erwies sich die Organisation des Landes nach dem *Risorgimento* als mühevoll. Nur langsam wurden verschiedene Interessenvertretungen und parteienähnliche Gruppen gegründet, die am politischen Diskurs teilnahmen. Die Zersplitterung in eine Vielzahl von Vertretungen mit jeweils kleinem Anhängerkreis führte jedoch zu wenig Kontinuität im Parlament, da zur Mehrheitsbildung Bündnisse geschlossen werden mussten, denen mitunter lange Verhandlungen vorausgingen. Wichtige Reformen wurden so verzögert.[218]

Erster Ministerpräsident des geeinten Italiens war der Liberale Camillo Benso Conte di Cavour (1810–1861), der noch im Jahr des Einheitsbeschlusses starb. Auf ihn folgten verschiedene Ministerpräsidenten mit nur kurzen Amtszeiten, deren Macht – auf fragilen Mehrheiten beruhend – begrenzt war. Erst Agostino Depretis (1813–1887), der 1876 antrat und über insgesamt neun Amtszeiten bis 1887 regierte, gelang es als Ministerpräsident einer linken Regierung, die politische Entwicklung nachhaltig zu prägen.[219] Das *Risorgimento* war bereits über ein Jahrzehnt vergangen, die Einheit jedoch nicht vollendet. Die Tatsache, in einem sozial gespaltenen Land zu leben, das überdies den Großmächten in Zentraleuropa in Industrialisierung und Kolonialismus nachstand, wirkte sich unbefriedigend auf die Bevölkerung aus. Die Mehrheit der Menschen sah sich mit einem politischen System konfrontiert, an dessen Bildung sie wenig Anteil hatte. Insbesondere die rückständige Industrie wurde zum Problem. Die Wirtschaftskraft galt schon seit der Mitte des 19. Jahrhunderts als Indikator für den Entwicklungsgrad eines Landes, da sie Einfluss auf das Vermögen der Bevölkerung hatte. In Italien war nicht nur der *Mezzogiorno* landwirtschaftlich geprägt. Noch Anfang des 20. Jahrhunderts war rund die Hälfte der Gesamtbevölkerung in der Agrarwirtschaft beschäftigt.[220] Die große Krise erfasste das Land in den 1880er-Jahren. Die Weltwirtschaft stag-

---

[217] So zum Beispiel der Autohersteller Fiat. Die Firma wurde im Juli 1899 in Turin gegründet und noch im gleichen Jahr wurde das erste Automodell produziert.

[218] Die inhaltlichen Unterschiede in den Programmen der politischen Gruppen erschwerten es, kontinuierliche Bündnispartner zu finden. Parteien mit festen Programmen wurden erst nach und nach gegründet, so etwa 1892 die sozialistische Partei. Siehe dazu Reinhardt 2003, S. 223.

[219] Die Regierungszeit Depretis wurde lediglich 1878 und von 1879 bis 1881 unterbrochen (jeweils durch Benedetto Cairoli). Depretis stand einer linken Regierung vor und leitete den *Trasformismo* ein, einen Prozess der Integration liberaler und rechts gerichteter Gruppen in die Regierung. Außerdem trat er für die Erweiterung des Wahlrechts und dem Ausbau der Infrastruktur, insbesondere des Schienennetzes, ein und plädierte für den Dreibund mit Österreich-Ungarn und Deutschland. Siehe dazu Lill 1988, S. 205ff.

[220] Vgl. Lill 1988, S. 246. Vgl. auch Bartsch 1977, S. 19.

nierte und billige Importprodukte aus Übersee fluteten den italienischen Markt.[221] Aufgrund der steigenden Armut verließen viele Menschen das Land und wanderten nach Nord- und Südamerika aus.[222]

Die Regierung erkannte das Problem und griff ein. Innerhalb weniger Jahre baute sie ein System gezielter Wirtschaftssubventionen auf. Unter Francesco Crispi (1819–1901), Ministerpräsident seit 1887, stiegen die Zuschüsse weiter.[223] Crispi stand als Nachfolger Depretis einer linksgerichteten Mehrheit im Parlament vor und machte sich zunächst in der Wirtschaft verdient. Das industrielle Zentrum Italiens zwischen den Städten Mailand, Turin und Genua blühte auf, und sowohl das Eisenbahnnetz, das seit den 1860er-Jahren stetig wuchs, als auch die Häfen wurden zu jener Zeit vergrößert.[224] Die Umsätze in der Metallindustrie, der chemischen Verarbeitung und der Textilindustrie stiegen zudem kontinuierlich an.[225] Doch Crispi regierte autoritär und betrieb Klientelpolitik zugunsten einer kleinen Wirtschaftselite, was die Korruption förderte. 1896 musste er schließlich nach einer außenpolitischen Niederlage zurücktreten. Zudem hatte er eine starke soziale Bewegung ignoriert, die aus dem Wirtschaftswachstum des Nordens hervorgegangen war: die Arbeiter. Zwischen Politik, Wirtschaft und sozialem Leben besteht ein fester Zusammenhang. Ändert sich einer der genannten Faktoren, bleiben auch die anderen nicht konstant. Die durch Subventionen gesteuerte Industrialisierung hatte zur Folge, dass Fabriken entstanden, in denen einfache Arbeiter gebraucht wurden.[226] Diese Gesellschaftsgruppe wuchs kontinuierlich und hatte dennoch kaum Rechte gegenüber ihren Arbeitgebern, was aus der mangelnden Vertretung der Arbeiterschaft in der Politik resultierte. Besonders die Arbeiter hatten ein großes Interesse an einer Vertretung, da sie oft unter den schlechten Arbeits- und Lebensbedingungen litten. In der Folge wurden erste Gewerkschaften gegründet. Gleichzeitig stellte jedoch die neue Klasse eine gefühlte Bedrohung für die bürgerliche Mittelschicht dar, die von der Angst vor dem eigenen Bedeutungsverlust erfasst wurde.[227] Obwohl durch die Industrialisierung stets neue Arbeitsplätze geschaffen wurden, verstärkte sich der Gegensatz von armer und reicher Bevölkerung. Insbesondere die Bauern im Süden und die einfachen Arbeiter im Norden lebten zumeist in äußerst ärmlichen Verhältnissen. Der König und das Nationale Parlament hatten es verabsäumt, das Vertrauen der Regierung im größeren Teil der Bevölkerung herzustellen und folglich standen viele den Politikern

---

[221] Berghaus 1996, S. 2f.

[222] Vgl. Zimmermann 2006, S. 211. So auch Reinhardt 2003, S. 238.

[223] Berghaus 1996, S. 3. Der italienische Staat durchlebte in dieser Zeit einen Funktionswandel und steuerte gezielt Kapital in die Industrialisierung. Bartsch 1977, S. 15.

[224] Vgl. Zimmermann 2006, S. 52.

[225] Vgl. Berghaus 2009, S. 7f.

[226] Vgl. Bartsch 1977, S. 22ff.

[227] Siehe dazu vertiefend Woller 2010, S. 44ff.

skeptisch gegenüber.[228] Das führte zu gesellschaftlichen Unruhen, die sich unter der Regierung Crispis in den 1890er-Jahren zuspitzten. Es kam zu Protesten und Streiks im Norden, die von den Fabrikarbeitern und der unteren Mittelschicht ausgingen, sowie zu Bauernaufständen im Süden, als sich Landwirte gegen Großgrundbesitzer auflehnten. Im *Mezzogiorno* waren der Revolte Verarmung und Abwanderung vorausgegangen, in den Industriestädten des Nordens die extrem schlechten Arbeitsbedingungen. Konkret stellten die Aufständischen die Staatsorganisation infrage und forderten Rechte für die Arbeiterklasse ein. Einer der am stärksten frequentierten Proteste fand im Zusammenhang mit dem Generalstreik 1898 in Mailand statt. Die Arbeiter zogen durch die Straßen und errichteten Barrikaden. König Umberto I. (1844–1900), der zwei Jahre später an den Folgen eines Attentats durch einen Anarchisten starb, und das Nationale Parlament beschlossen den Einsatz des Militärs gegen die Protestierenden. In der daraus resultierenden blutigen Auseinandersetzung wurden in den Straßen Mailands 100 Arbeiter getötet und mehr als 500 verletzt. Eine wichtige Rolle bei der Rezeption des Streiks spielten die Medien, die ausführlich über die Motive der Streikenden berichteten und so Einfluss auf die öffentliche Meinung nahmen.[229] Die Proteste wurden von der sozialistischen Partei protegiert. Besonders die revolutionären Syndikalisten in der Partei befürworteten nach der Lehre von Georges Sorel (1847–1922) den Generalstreik als Mittel des Kampfes gegen den bürgerlichen Staat.[230] Zwar wurden durch die Streiks die Arbeitergewerkschaften politisch anerkannt, innenpolitische Ordnung stellte sich jedoch erst langsam ein.[231] Zur gesellschaftlichen Beruhigung trug schließlich bei, dass der Nachfolger König Umbertos I., König Vittorio Emmanuele III. (1869–1947), einen gemäßigten Kurs verfolgte.[232] 1900 wurde die Sozialistische Partei Italiens (PSI) erstmals ins Parlament gewählt. Inzwischen war Giovanni Giolitti (1842–1928) Ministerpräsident einer bürgerlichen Regierung, deren erklärtes Ziel die Integration der sozialen Schichten war, um Frieden und Wachstum zu garantieren.[233] Dennoch übten linke und rechte Gruppierungen Kritik an der Regierung. Die Gründe für die Unzufriedenheit erscheinen widersprüchlich: Die Veränderungen durch Industrialisierung

---

[228] Insbesondere die Unterstützung unterschiedlicher Wirtschaftszweige (der Industrialisierung im Norden und der Landwirtschaft im Süden) führte dazu, dass die Landesteile nicht zusammenwuchsen. Zimmermann 2006, S. 225. Vgl. auch Meter 1986, S. 285.

[229] Als Reaktion auf die gewaltsame Niederschlagung des Streiks veröffentlichte die Zeitschrift *L'illustrazione italiana* Bilder, die den Zusammenstoß zwischen den aufgebrachten Massen und den Soldaten zeigten. Siehe dazu Zimmermann 2006, S. 227.

[230] Woller 2010, S. 43.

[231] So gelang es den revolutionären Syndikalisten zu Beginn des 20. Jahrhunderts nicht, durch den Generalstreik eine gesellschaftliche Veränderung herbeizuführen. Daraufhin spalteten sie sich 1907 von den Sozialisten ab. Vgl. dazu Sznajder/Asheri/Sternhell 1999, S. 208f.

[232] Baumgarth 1966, S. 8.

[233] Giolitti trat dafür ein, die Arbeiterbewegung aktiv in das politische System einzubinden. Berghaus 1996, S. 4. Vgl. auch Lill 1988, S. 239.

und Technik waren berauschend, doch sie verdeutlichten auch die Unterschiede in der Gesellschaft bezüglich Vermögen, Bildung und Bürgerrechten.[234] Vor allem in den Städten waren die Begünstigten des Wirtschaftswachstums Industrielle und das gehobene Bürgertum. Die einfachen Arbeiter hingegen hatten keinen Anteil am erwirtschafteten Vermögen. Spannungen zeigten sich demnach nicht nur im Verhältnis der Bürger zum Staat, auch innerhalb der Gesellschaft kam es wiederholt zu Rivalitäten zwischen den Interessengruppen.[235] Die ungleiche Verteilung des Eigentums an wenige Reiche, das erstarkende Bürgertum, das auf Machtsicherung bedacht war, sowie die große Masse der Arbeiter, denen Chancengleichheit verwehrt wurde, zeigten den ideellen Konflikt um das ursprüngliche Ziel des *Risorgimento* auf: Freiheit und Gleichheit.[236] Allein, der Fortschritt wurde spürbar. Seit 1899 z.B. produzierte Fiat Automobile und die Städte wurden durch Straßenbahnen erschlossen, welche mit der Nutzung von Elektrotechnik ein neues Raum- und Zeitgefühl eröffneten.[237] Die Veränderungen gingen jedoch nicht von der Politik aus, sondern durch die Fabriken in Mailand, dem Hafen in Genua und weiteren Industriezentren.[238] Aufgrund des Wirtschaftswachstums konnte das Bildungssystem ausgebaut werden. Immer mehr Italiener hatten Zugang zu Bildungseinrichtungen, auch wenn daraus nicht zwangsläufig der gesellschaftliche Aufstieg resultierte.[239] So wuchs die Kluft zwischen den Gesellschaftsschichten weiter.[240] Was bewirkte diese Entwicklung für das tägliche Leben in Italien? Zwei Faktoren, die miteinander in Konflikt standen, sind zu benennen. Zum einen waren die neuen technischen Errungenschaften ebenso wie die gesellschaftlichen Differenzen alltäglich präsent und lösten widerstreitende Gefühle wie Staunen und Ernüchterung in der Bevölkerung aus. Neben der Arbeiterklasse, die sich zusehends neue Rechte erkämpfte und an Einfluss gewann,[241] formierte sich in den Städten eine neue Kraft. Die aufstrebende, urbane Jugend, gebildet, kritisch und interessiert am Fortschritt, lehnte vor allem die Verbürgerlichung ab, die nach der Industrialisierung einsetzte. Die jungen Italiener glaubten, im Bürgertum ein Hemmnis des Fortschritts zu erkennen.[242] Insgesamt distanzierten sich viele junge Intellektuelle von der politischen Klasse sowie der Wirtschaftselite.[243] Zum ande-

[234] Vgl. Berghaus 1996, S. 5.

[235] Vgl. Reinhardt 2003, S. 235.

[236] Durch die Industrialisierung erstarkten Einfluss und Reichtum des Bürgertums, doch das Proletariat war die am stärksten wachsende Gesellschaftsschicht. Dieser Strukturwandel förderte die Individualisierung der Gesellschaft. Siehe Bartsch 1977, S. 11ff.

[237] Berghaus 2009, S. 16.

[238] Thayer 1964, S. 197.

[239] Ebd.

[240] Zimmermann 2006, S. 242. Vgl. auch Mommsen 1993, S. 28.

[241] So wurde Anfang des 20. Jahrhunderts das Streikrecht eingeführt. Lill 1988, S. 241.

[242] Baumgarth 1966, S. 8.

[243] Adamson 1990, S. 368.

ren war das Bürgertum angesichts der gesellschaftlichen Unruhen verunsichert und fürchtete eine Revolution. Die inneren Spannungen in der Gesellschaft kehrten sich nach außen und die Bevölkerung stellte zunehmend die Frage nach dem Rang Italiens in Europa, da es bisher aufgrund seiner inneren Unruhen keine bedeutende Rolle in der europäischen Politik spielte. Während im Inneren als Reaktion darauf der Nationalismus erstarkte, gingen die Politiker Bündnisse mit mehreren europäischen Ländern ein, um ihre Macht auch nach außen zu mehren. 1882 wurde der Dreibund mit Deutschland und Österreich-Ungarn besiegelt, doch zeitgleich verhandelten die Italiener auch mit Frankreich und Großbritannien.[244] Das Volk hingegen zeigte sich angesichts des geringen Expansionswillens der Regierung unzufrieden. Giolitti verstand es nicht, die verschiedenen gesellschaftlichen Gruppen aus Arbeitern, Mittelschicht und Bildungsbürgern sowie die linksgerichteten Syndikalisten und die rechten Nationalisten zu versöhnen. Er regierte pragmatisch, denn er glaubte an die Selbstregulierung des „liberalen Staates durch Integration des Reformsozialismus [und] des bürgerlichen Radikalismus".[245] Viele Italiener lehnten seine Kompromisspolitik[246] rigoros ab und die Zeitungen kritisierten, dass während seiner Amtszeit kaum Reformen beschlossen wurden. Ungeachtet der realen politischen und sozialen Verhältnisse drängte die öffentliche Meinung auf eine expansive Politik. Grund für das Selbstbewusstsein des Volkes waren neben der Stärke Italiens in früheren Zeiten auch die sichtbaren Veränderungen in den Städten sowie die ökonomische Produktivität des Landes. Die Ambivalenz zwischen der realen Situation, der Armut großer Bevölkerungsteile und dem Anspruch auf eine „erneuerte Größe" des Landes ist ein psychologisches Phänomen, eine Folge aus Enttäuschung über die realen Verhältnisse und „nationalistischer Aufheizung".[247]

Dieser Kreislauf ist eng mit dem Mythos der „nationalen Erneuerung" verknüpft, der aus dem *Risorgimento* hervorgegangen war. Parteienübergreifend gewann die Idee, durch eine Revolution Politik, Gesellschaft und Kultur zu erneuern, an Substanz.[248] Neben dem Nationalismus erstarkten Imperialismus und *Irredentismus*: Basierend auf Streitigkeiten um die teilweise italienisch-sprachigen Gebiete des Trentino, von Dalmatien und Istrien, die unter österreichisch-ungarischer Herr-

244 Woller 2010, S. 51.

245 Lill 1988, S. 245. Vgl. auch ebd., S. 255.

246 Reinhardt 2003, S. 242. So auch Woller 2010, S. 45.

247 Reinhardt 2003, S. 223. Auch Berghaus beschreibt den Zwiespalt jener Italiener, die in der Zeit nach dem *Risorgimento* aufwuchsen. Einerseits hatte die Generation Italien als europäische Großmacht vor Augen, andererseits war die aktuelle Situation geprägt von Ineffizienz und politischen Kompromissen. Berghaus 1996, S. 6f. Zur Ambivalenz Italiens um 1900 zwischen Traditionalismus und Moderne auch Hulten 1986, S. 15.

248 Der Mythos geht auf Giuseppe Mazzini zurück und war mit der apokalyptischen Vorstellung verknüpft, dass nur eine gewaltsame Revolution tiefgreifende Erneuerung bringen könne. Siehe dazu Gentile 1997, S. 26ff.

schaft standen, meldeten sich Stimmen gegen die Donau-Monarchie, die eigentlich ein Bündnisland darstellte. Die öffentliche Meinung spiegelte sich in der Presse wider und wirkte so auf die Politik ein. Trotz der Irritationen auf italienischer wie österreichischer Seite hielt Ministerpräsident Giolitti am Dreibund fest – noch. Ihm war jedoch bewusst, dass sich die Bevölkerung nach sichtbaren Erfolgen sehnte, die die Einheit und Stärke des Landes untermauerten.

Nachdem Frankreich 1911 Marokko besetzt hatte, wurden auch in Italien Stimmen laut, die Gebietsaneignungen in Nordafrika forderten. Giolitti zögerte zunächst, wurde aber durch die starke Zustimmung im Volk und bei bürgerlichen Gruppierungen zur Okkupation Libyens gedrängt.[249] Nach einem Ultimatum an die Türkei, die in Libyen Truppen stationiert hatte, besetzte Italien von Herbst 1911 bis Mitte des Jahres 1912 das nordafrikanische Land und nahm nach Tripolis am 5. Oktober 1911 weitere Städte ein. Der Krieg endete mit der offiziellen Annexion Libyens durch Italien. Die Eroberung wurde in Italien als großer Erfolg gefeiert. Insbesondere Nationalisten, Liberale und Katholiken, aber auch Bürgerverbände propagierten längst eine Außenpolitik der Stärke.[250] Die Medien hatten bereits ausführlich über das in Libyen eingesetzte Kriegsgerät berichtet, wo neben Bodentruppen auch zum ersten Mal ein Bombenflugzeug zum Einsatz gekommen war. Unter den Berichterstattern befand sich ein junger Mann namens Filippo Tommaso Marinetti, der bereits 1909 den Futurismus mittels seines Manifests begründet hatte und nun in Libyen begeistert die Eroberungstaktik der Italiener schilderte.[251]

Im Jahr 1913 wurde in Italien das allgemeine Wahlrecht für alle Männer eingeführt, was den verschiedenen Interessengruppen nun auch außerhalb der Straße und der Presse eine Stimme verlieh. Doch die Jahrzehnte der inneren und äußeren Unruhe im und nach dem *Risorgimento* prägten das Land und sein Volk. Die gesellschaftlichen Spannungen um die Jahrhundertwende und die Industrialisierung waren ursächlich für eine Atmosphäre des Aufbruchs. Wenn nun der junge Politiker Piero Gobetti die Generation, die in das *Risorgimento* hineingeboren wurde, als „unbeirrbar romantisch“ charakterisierte, resultierte diese Einschätzung aus dem Glauben der Generation an ein geeintes, starkes Italien heraus, an eine Idee, die aus der technischen Revolution erwachsen war, zu einer Utopie verklärt wurde

---

[249] Lill 1988, S. 253. Bereits seit den 1870er-Jahren war eine nationalistische Strömung zu verzeichnen, die sich sowohl für die Eroberung der von Österreich-Ungarn verwalteten Gebiete als auch für eine Kolonie in Nordafrika einsetzte. Reinhardt 2003, S. 245.

[250] Mit dem Krieg in Libyen näherten sich Syndikalisten und Nationalisten einander an, da sie das gleiche Ziel verfolgten, das nordafrikanische Land gewaltsam einzunehmen. Es gab jedoch auch wesentliche Unterschiede: So waren die Syndikalisten 1910 „nicht zu einer Wende bereit, die den Generalstreik in den Dienst des Krieges gestellt oder das Prinzip der proletarischen Gewalt mit dem Imperialismus vertauscht hätte“. Sznajder/Asheri/Sternhell 1999, S. 208ff. So auch Lyttleton 1973, S. 18.

[251] Vgl. Baumgarth 1966, S. 78ff.

und in die grausame Realität des Ersten Weltkrieges mündete.[252] Die gesellschaftlichen Veränderungen und Spannungen sowie die Wertekrise sind die Hintergründe für die Auflehnung der Künstler gegen das kulturelle Establishment, aus der die italienische Avantgarde hervorgegangen ist.

Naturwissenschaftliche Entdeckungen

Die Naturwissenschaften erlebten Anfang des 20. Jahrhunderts eine Blütezeit. Jede neue Erkenntnis zog weitere nach sich und wirkte sich auf den Wissenshorizont der Menschen aus. Die naturwissenschaftlichen Entdeckungen förderten auch die Geisteswissenschaften: Zwei Strömungen setzten sich mit der wertfreien Logik auseinander. Die Anhänger des Positivismus übertrugen die naturwissenschaftlichen Erkenntnisse auf das Geistesleben, während gleichzeitig irrationale Tendenzen entstanden, die sich bewusst von der klaren Benennbarkeit natürlicher Phänomene abgrenzten. Der Künstler Hugo Ball bemerkte im Rückblick den Einfluss naturwissenschaftlicher Entdeckungen auf die Kunst:

> Die Kunst unserer Tage erschütterten bis ins Tiefste drei Faktoren, sie verliehen ihr ein neues Gesicht und stellten sie vor einen gewaltigen neuen Aufschwung: Die von der kritischen Philosophie vollzogene Entgötterung der Welt; die Auflösung des Atoms in der Wissenschaft; und die Massenschichtung der Bevölkerung im heutigen Europa.[253]

Das Interesse der kulturell Schaffenden an der vordergründig sachfremden Disziplin der Naturwissenschaften, vornehmlich der Physik, war bemerkenswert. Es erklärte sich dadurch, dass die neuen Erkenntnisse geeignet waren, das Bild der Wirklichkeit, wie Ball schrieb, zu „erschüttern". Schon seit 1900 beschäftigte sich der Physiker Max Planck (1858–1947) mit Energieelementen und legte im gleichen Jahr erste Veröffentlichungen zur Quantenphysik vor. Die Lehre der Quantenphysik basiert auf der Feststellung, dass alle Dinge des Universums aus winzigen Teilchen bestehen, die ihre Zusammensetzung ständig ändern, sich gegenseitig anziehen oder abstoßen.[254] Auf die Erkenntnis, dass jede Materie aus Atomen

---

[252] Zu einer ähnlichen Einschätzung wie Gobetti gelangte der Kunsthistoriker Carl Einstein. Er erkannte in der Rhetorik des futuristischen Manifests von 1909 die „Vorboten des aggressiven nationalen Faschismus". Einstein [1926] 1996, S. 172. Hinz hingegen argumentiert gegen die Anlage des Faschismus im Futurismus. Marinetti habe sich zunächst dem syndikalistischen Flügel der Arbeiterpartei angedient, bevor er das Rechtsbündnis eingegangen sei. Hinz 1997, S. 111f. Tatsächlich näherten sich die Futuristen 1909/10 zunächst dem politisch linken Flügel an und nutzten sozialistisch-anarchistische Parolen für ihre Zwecke. Dennoch war der Futurismus von Beginn an nationalistisch ausgerichtet; das spiegelte sich in der Begeisterung Marinettis für den Libyen-Krieg sowie im Politischen Programm von 1909 wider und war letztlich unvereinbar mit der sozialistischen Idee. Vgl. Marinetti*: Primo Manifesto politico*, in: Archivi I 1958, S. 31.

[253] Hugo Ball in einem Vortrag über Wassily Kandinsky und die Avantgardekunst. Kandinsky, Vortrag vom 7. April 1917 in Zürich. Ball 1984, S. 41.

[254] Vgl. Talpo 2001, S. 59.

zusammengesetzt ist, folgt die Konsequenz: Materie und Bewegung existieren abhängig voneinander. Die Schlussfolgerung war revolutionär, denn kein Gegenstand kann demnach als unbeweglich begriffen werden.[255] Die komplexe Theorie hatte für die sinnliche Wahrnehmung weitreichende Folgen, denn sie besagte, dass auch Dinge, die dem Betrachter körperlich geschlossen und statisch erscheinen, in Wahrheit aus kleinsten Atomen bestehen, die sich wiederum in fortwährender Bewegung befinden. Erst die Dynamik der Teilchen formt das betrachtete Objekt. Folglich existiert eine Wirklichkeit, eine Wahrheit unabhängig von der individuellen, sichtbaren Realität der Menschen. Ergänzt wurde die Quantenphysik durch Studien Albert Einsteins (1879–1955). Einstein legte in der Publikation mit dem Titel *Zur Elektrodynamik bewegter Körper*[256] 1905 den Grundstein der sogenannten „speziellen Relativitätstheorie". Der Artikel thematisiert das Verhältnis von Raum und Zeit. Einstein gelang es, dieses als „Gefüge, das sich in unmittelbarer Abhängigkeit zum Gefüge der Materie selbst befindet"[257] zu identifizieren. Die neuen naturwissenschaftlichen Erkenntnisse übten auf die Künstler eine Anziehungskraft und Faszination aus, die ihre Ursprünge in der Suche nach einer verstärkten Sensibilität im kreativen Prozess hatten. Die Nachweise der Physiker Planck und Einstein eigneten sich, ein neues Verständnis der Welt herbeizuführen, das sich aus der illusionären Wahrnehmung des Menschen und der Wahrheit dahinter zusammensetzt. Das Sehorgan des Menschen erweist sich dabei nicht als hinreichend, die Wirklichkeit zu erfassen. Denn diese charakterisiert umfassende und nicht-sichtbare Kontinuität und Bewegung.[258] Erst die Verknüpfung mit dem Wissen um die Quantenmechanik lässt die festen Gefüge von Raum, Zeit und Materie erahnen.

Eine Reihe weiterer Entdeckungen bildete die Basis und stützte die Erkenntnisse Plancks und Einsteins, beispielsweise die Erfindung der Röntgen-Strahlen durch den Physiker Wilhelm Conrad Röntgen (1845–1923) im Jahr 1895, die Grundlage zur Entdeckung der Radioaktivität. Die Nutzung der Röntgen-Strahlen hatte Auswirkungen auf die Wahrnehmung der Wirklichkeit, denn sie zeigte, dass unsichtbare Strahlen Materie durchleuchten und zerstören können. Dabei handelt es sich um einen Prozess, der mit den Sinnesorganen des Menschen nicht wahrgenommen werden kann.

Somit war um die Jahrhundertwende auf wissenschaftlicher Ebene der Beweis erbracht worden, dass die Wirklichkeit nicht mit der subjektiven Realität des Menschen übereinstimmte. Progressive Kräfte folgerten daraus, dass die figürliche, darstellende Kunst die Wirklichkeit nicht spiegele. Die naturwissenschaftlichen

---

255 Ebd.

256 Albert Einstein: Zur Elektrodynamik von bewegten Körpern, in: *Annalen der Physik*, 4. Folge, Bd. 17, 1905, S. 891–921. Vgl. auch Albert Einstein: *Ist die Trägheit eines Körpers von seinem Energieinhalt abhängig?* 1905.

257 Talpo 2001, S. 59.

258 Vgl. Baumgarth 1966, S. 144.

Erkenntnisse standen in engem Austausch mit der zeitgenössischen Geisteshaltung. Sie fanden auch deshalb in Italien Anklang, weil sie in Zeitschriften wie *Scientia* (seit 1907), die interdisziplinär angelegt und unter Künstlern verbreitet waren, veröffentlicht wurden.[259]

Medien, Kunst und Kultur

Das kulturelle Leben in Italien im frühen 20. Jahrhundert war geprägt von den Antagonismen des unvollendeten *Risorgimento*.[260] Wie der ökonomische Prozess der Industrialisierung traten auch Innovationen in der Kunst nur zögerlich ein. Längst war Paris zum kulturellen Zentrum Europas aufgestiegen, neue Impulse wie der Pointilismus, Symbolismus, Fauvismus und Kubismus hatten dort ihren Ursprung. Viele progressive italienische Künstler – wie der Maler Amedeo Modigliani (1884–1920) oder der Bildhauer Medardo Rosso (1858–1928) – hatten das Land bereits verlassen und lebten in Paris.

Die Gründe für die kulturelle Rückständigkeit Italiens sind vielgestaltig. Zum einen waren die Lehrmethoden an den italienischen Akademien veraltet. Zum anderen fanden neue künstlerische Richtungen in Italien keine museale Resonanz und daher wenig Verbreitung. So gelangten die neuen künstlerischen Entwicklungen aus Frankreich lediglich zögerlich in das Bewusstsein der italienischen Künstler und des Publikums. Die Folge war, dass viele der Künstler zwischen Provinzialismus und Akademiemalerei verharrten.[261] Der französische Impressionismus hatte jedoch in italienischen Varianten Ausdruck gefunden: in der Malerei der Macchiaioli sowie im Divisionismus Gaetano Previatis (1852–1920) und Giovanni Segantinis (1858–1899).[262]

Im Zuge der ökonomischen Modernisierung entwickelte sich auch die Forderung nach einer kulturellen Erneuerung, angestoßen von der jungen Bildungsschicht. Sie war mit der klaren Zielvorstellung verknüpft, Italien wieder zu einer führenden Kulturnation auszubauen.[263] Der Philosoph Benedetto Croce (1866–1952) und die Herausgeber Giovanni Papini (1881–1956) und Giuseppe Prezzolini (1882–1982) begannen jeweils mit ihren individuellen Programmen, die sich in einem Punkt ähnelten: der kulturellen Information des italienischen Volkes. Dafür setzten sie bei dem Massenmedium Presse an. Zeitungen, seit der Jahrhundertwende auch Illustrierte, gewannen zunehmend an Einfluss in der öffentlichen

---

[259] Pietropaolo 2009, S. 45.

[260] Lyttleton 1973, S. 15.

[261] Ballo 1958, S. 7.

[262] Segantini setzte sich zudem für eine künstlerische Ausbildung außerhalb der Akademien ein. Bartsch 1977, S. 62f.

[263] Adamson 1990, S. 360. Baumgarth verweist zu Recht darauf, dass das Ziel der kulturellen Modernisierung eng mit dem Wunsch nach territorialer Expansion und dem Austritt Italiens aus dem Dreibund einherging. Daraus folgte die „Ablehnung der deutschen Kultur“, während die Italiener Vorbilder in Frankreich und Amerika suchten. Baumgarth 1966, S. 8f.

Meinungsbildung. Sie verbreiteten nicht nur Nachrichten und wissenschaftliche Erkenntnisse, sondern nahmen auch die Stellung eines außerparlamentarischen Kontrollorgans ein. Die Politiker im Nationalen Parlament entstammten weitestgehend den höheren gesellschaftlichen Klassen, von denen sie auch gewählt wurden. Von einer Volksvertretung konnte somit nicht die Rede sein. Die Presse hingegen reflektierte die Stimmung der Bürger und verlieh ihnen dadurch Einfluss. So waren zunächst die Arbeiterstreiks und Bauernaufstände um die Jahrhundertwende Gegenstand ausführlicher Berichterstattung. Zudem entsandten die Redaktionen Zeichner und Fotografen in die Gebiete mit hohem Streikaufkommen, die die Geschehnisse bildlich fixierten. Merkmal dieser Illustrationen, die in den Zeitungen gedruckt wurden, war ihre szenische Verdichtung der gewaltsamen Zusammenstöße von Demonstranten und Polizei. Die bildlichen Inhalte sollten die Leser nicht nur informieren, sondern, „von jener Neugier geprägt, in die sich Abscheu und Furcht mischen“[264], die Sensationslust befriedigen. So prägten die Zeitungen das Klima in den Städten und vermittelten ihren Lesern die Teilhabe am Geschehen.

Neben der politischen trieben die Medien auch die kulturelle Aufklärung voran. Benedetto Croce, Giovanni Papini und Giuseppe Prezzolini gründeten hierfür eigene Zeitschriften, die *riviste*. Croce gab 1903 erstmals *La Critica* heraus, im gleichen Jahr erschien auch *Leonardo* von Papini. Beide *riviste* berichteten über die kulturelle Aufbruchsstimmung unter jungen Künstlern und Intellektuellen, beschäftigten sich mit dem europäischen Geistesleben, neuer Kunst, mit Ausstellungen und Poesie, wie auch die 1901 gegründete *Novissima*.[265] Gleichzeitig wendeten sich Croce und Papini gegen Positivismus und Materialismus in der italienischen Kunst und Literatur.[266] Insbesondere *Leonardo* erhob das Schaffen der Intellektuellen und Künstler in mitunter polemischer Sprache auf eine philosophisch-religiöse Ebene und strebte eine kulturelle Revolution an, durch die das „spirituelle Leben“ der Künstler missionarisch verbreitet werden sollte.[267] Die *riviste* beschränkten sich demnach nicht nur auf kulturelle Themen, *Leonardo* sprach mit Intellektuellen und kleinbürgerlichen Reihen bewusst jene Kreise der Gesellschaft an, die an der Regierung Kritik übten.[268] Inhaltlich wurden die Zeitschriften von ihren kosmopolitischen Gründern und Autoren geprägt, denen an einem neuen modernen Stil gelegen war. Daher fanden die *riviste* bei ihrem Zielpublikum, den jungen Italienern, eine aktive Leserschaft, wenn auch ihre Erneuerungsbemühungen um die

---

264 Zimmermann 2006, S. 227.

265 Auch der Nationalist Enrico Corradini gab in Florenz seit November 1903 eine *rivista* heraus, *Il regno*. Da Gründungsort aller drei Zeitschriften Florenz war, nennt Martin die Initiative „Florentiner Bewegung“. Martin 1968, S. 19f.

266 Vgl. Lista 2008, S. 53.

267 Adamson 1990, S. 376.

268 Vgl. Bartsch 1977, S. 65.

italienische Kultur und Gesellschaft bis 1909 nicht durchschlagend waren.[269] 1905 erschien unter den *riviste* ein neuer Titel, *Poesia*. Gründer und Herausgeber war Marinetti, der spätere Initiator des Futurismus. *Poesia* befasste sich mit der zeitgenössischen Poesie und Sprache. Die Konzeption der Zeitschrift sah auch die Beteiligung freier Mitarbeiter vor, um die Diskussion neuer Ansätze in der Dichtkunst zu eröffnen.

Die Erstausgabe einer weiteren Zeitschrift mit dem Titel *La Voce* erschien im Jahr 1908. Herausgeber war der Verleger Giuseppe Prezzolini, der schon an *Leonardo* beteiligt war. Ähnlich wie bei den anderen *riviste* war das Anliegen der Autoren, die Leser durch Ausstellungsbesprechungen über die zeitgenössische Kunst außerhalb Italiens aufzuklären. Autoren wie Ardengo Soffici und Papini schrieben über Modernisten, Symbolisten und die kubistische Malerei. Ziel war nicht nur, in die kulturelle Entwicklung Italiens einzugreifen, sondern auch, den Einfluss der Kulturträger auf die Politik zu maximieren.[270] Nur eine größere Mitbestimmung konnte auch zu Veränderung führen, so die Idee. Die Ideale der Autoren waren groß, so schrieb Papini: „Gebt mir ein paar Männer, die das fühlen und verstehen, was ich tun möchte und sobald sie infiziert sind, werden sie das moralische Klima des Landes verändern und die Infizierung des Landes wird die Welt ändern."[271] Papini griff dem voraus, was sich in den 1910er-Jahren in Teilen erfüllen sollte. Papinis Generation, zu der auch Marinetti und die späteren Futuristen zählten, einte ein Lebensgefühl zwischen „Stagnation und Opposition".[272] Der Aufbruch, den sich die jungen gebildeten Italiener wünschten, schien nur durch das eigene Engagement erreichbar zu sein. So setzten verstärkt Gruppenbildungen ein, die sich gleichsam kulturell wie auch politisch als Gegenbewegung zum Nationalen Parlament verstanden.

Grundsätzlich waren die Jahre nach der Jahrhundertwende in vielerlei Hinsicht prägend für die Generation der jungen Künstler, aus deren Kreisen der Futurismus erwuchs. Auffällig ist die Ambivalenz zwischen den großen Zielen des *Risorgimento*, dem neuen Lebensgefühl angesichts der industrialisierten Städte des Nordens und der Realität des gesamten Landes. Eine schwer greifbare Aufbruchsstimmung erfasste die jungen Intellektuellen, die mit Ausbruchsphantasien korrelierte.

[269] Schneede 1994, S. 23.

[270] So Prezzolini 1911 mit der Zeitschrift *La Voce*. Vgl. Adamson 1990, S. 380f.

[271] „Give me a few men who feel and understand what I wish to do, and with their contagion they will change the moral climate of the country, and the contagion of this country will change the world." Zit. nach Thayer 1964, S. 196.

[272] Fähnders trifft die Aussage in Bezug auf die Künstler des Expressionismus. Für die Futuristen gilt dies gleichermaßen. Fähnders 1998, S. 126.

3.2. Le Futurisme: Marinetti und die Kunst der Zerstörung

3.2.1. Technischer Fortschritt und der Wille zur Macht

Am 20. Februar 1909 erschien auf der Titelseite der französischen Tageszeitung *Le Figaro*[273] das *Gründungsmanifest* des Futurismus mit dem Titel *Le Futurisme*. Der Text war zwar in französischer Sprache verfasst und wurde in Frankreich veröffentlicht, er kündigte jedoch die Gründung einer Bewegung mit dem Namen *Futurismus* in Italien auf der Grundlage dortiger versäumter kultureller Entwicklungen an.[274] Das Vorgehen war von Filippo Tommaso Marinetti, dem Verfasser des Manifests, wohlweißlich kalkuliert. Die Veröffentlichung in Frankreich nahm ihre Gründung in Italien vorweg und suggerierte eine bereits im Entstehen begriffene Avantgardebewegung, die mit der Rolle Italiens in der europäischen Kultur vertraut war und diese kritisch reflektierte. Zwar ließ Marinetti bereits im Januar 1909 Flugblätter mit dem Programm des Futurismus in Mailand verteilen und das *Gründungsmanifest* der Bewegung in seiner Zeitschrift *Poesia* abdrucken. Doch erst die Veröffentlichung im *Figaro* erfuhr die mediale Aufmerksamkeit, die Marinetti anstrebte.[275] Er referierte im Manifest einen vermeintlich realen Kontext, der so jedoch keineswegs vorhanden war. Im Gegenteil, noch waren der Literat Marinetti und der Futurismus ein singuläres Ereignis in der italienischen Kunstwelt.

Der in Ägypten als Sohn wohlhabender Italiener geborene Marinetti lebte seit seinem 17. Lebensjahr in Paris. Nach seinem Gymnasialabschluss studierte er zunächst in Italien Rechtswissenschaften, kehrte jedoch bald in die französische Hauptstadt zurück und arbeitete als Dichter, Schriftsteller und Redakteur.[276] In seinen Texten grenzte er sich vom Bürgertum ab und stellte seine Affinität zur Avantgarde heraus. Marinetti pflegte engen Kontakt zur kulturellen Szene in Paris, verkehrte mit den Schriftstellern Guillaume Apollinaire (1880–1918) und Paul Valéry (1871–1945).[277] Seine familiäre Herkunft war für Marinetti sehr präsent, obwohl er selbst nur wenige Jahre in Italien gelebt hatte. Um die Jahrhundertwende zog er schließlich nach Mailand, in eine der modernsten Städte Italiens, und ließ sich in einer Wohnung in einer Seitenstraße des Corso Venezia nieder. Marinetti selbst berichtete: „Als ‚bachelier des lettres' kam ich nach Mailand, franzö-

[273] Marinetti wählte für die Veröffentlichung nicht zufällig diese französische Zeitung. Der *Figaro* druckte bereits 1886 das Manifest des Symbolismus ab sowie 1891 das Manifest über die *Scuola Romana*, die der französische Dichter Jean Moréas (1856–1910) verfasst hatte. Carrieri 1963, S. 11.

[274] Tatsächlich wurde das *Gründungsmanifest des Futurismus* bereits vor der Veröffentlichung im *Figaro* in Italien lanciert, es fand dort jedoch kaum Resonanz. Siehe dazu Baumgarth 1966, S. 31.

[275] Der Kritiker Otto Grautoff merkte diesbezüglich an, dass Marinetti sich die Veröffentlichung in der großen Tageszeitung 4000 Francs habe kosten lassen. Grautoff 1911/12, S. 368.

[276] Siehe zu den frühen Werken Marinettis Baumgarth 1966, S. 12ff.

[277] Marinetti schrieb für die Zeitschriften *La Plume* und *Revue Blanche* und stand im Austausch mit spätimpressionistischen und symbolistischen Künstlern. Baumgarth 1966, S. 11.

sisch gebildet, aber unbeugsam italienisch, allem Pariser Zauber zum Trotz.“[278] Ihm war durchaus bewusst, dass Mailand Paris kulturell in vielen Dingen nachstand, er sah sich sogar durch diesen Umstand in seinem italienischen Stolz angegriffen.

Das Manifest, das die Leser des *Figaro* im Februar 1909 zur Kenntnis nehmen konnten, begründete offiziell den Futurismus auf der Basis einer persönlichen Erzählung. Zu Beginn des Textes berichtet Marinetti von einer durchwachten Nacht, die „meine Freunde und ich [Marinetti]“[279] in einer namenlosen Großstadt erleben, die als Mailand identifiziert werden kann. In Marinettis Beschreibung ist die laute, lebendige Stadt der Ort der Moderne, in dem ein neues Zeitalter beginnt. Die Formulierung im Wir-Modus benutzte er bewusst als Stilmittel, denn es wurde nachgewiesen, dass er das Manifest allein verfasst hat.[280] Die verwendete Pluralform soll eine bereits gebildete Gruppe suggerieren. Die lichtdurchfluteten Straßen und die Geräusche der Fabriken halten die Freunde im Text wach, die fiebrige Schlaflosigkeit stachelt sie zu Taten an:

> Wir zuckten auf einmal zusammen, als wir das dröhnende Geräusch der großen zweistöckigen Straßenbahnen hörten, die rüttelnd vorüber fahren, von bunten Lichtern erleuchtet, wie Dörfer an Festtagen, die der über seine Ufer getretene Po unversehens durcheinanderschüttelt und entwurzelt und sie über Kaskaden und durch die Strudel einer Sintflut ins Meer schleift.[281]

Marinetti fordert die anderen elektrisiert auf:

> Los, sagte ich, los, Freunde! Gehen wir! Endlich ist die Mythologie, ist das mystische Ideal überwunden. Wir werden der Geburt des Kentauren beiwohnen, und bald werden wir die ersten Engel fliegen sehen! […] Man muss an den Pforten des Lebens rütteln, um ihre Angeln und Riegel zu prüfen! […] Gehen wir![282]

Sein Enthusiasmus und sein Übermut angesichts des modernen, von Fortschritt geprägten Lebens sind unerschütterlich.[283] Darüber hinaus deutet er im vorletzten

---

278 Marinetti: *Marinetti e il Futurismo*, Rom/Mailand 1929, S. 20ff. Zit. nach Baumgarth 1966, S. 10.

279 Marinetti [1909] 1972, S. 30.

280 Baumgarth 1966, S. 23. Zwar arbeitete Marinetti in der Redaktion eng mit dem Dichter Gian Pietro Lucini, zusammen, den Futurismus begründete er jedoch nach Streitigkeiten mit Lucini allein. Trotzdem hat das Manifest einen Gruppencharakter, der sich auf die literarische Gesellschaft Marinettis in Mailand bezieht. Vgl. Baumgarth 1966, S. 31. So auch Langer 1974, o. S.

281 Marinetti [1909] 1972, S. 30.

282 Ebd.

283 Marinettis Begeisterung für das vom technischen Fortschritt geprägte moderne Leben zeigte sich bereits 1905, als er in der Oktoberausgabe von *Poesia* mit anderen Dichtern über die Notwendigkeit eines an die moderne Lebenswelt angepassten Versmetrums diskutierte. Vgl. Baumgarth 1966, S. 16ff.

Satz des Zitats auf seinen Willen zur Grenzüberschreitung hin. Dem Text zufolge verlassen die Männer den Schutz der Wohnung und begeben sich auf die tosende Straße zu ihren Automobilen, „den drei schnaufenden Bestien, um ihnen liebevoll ihre heißen Brüste zu streicheln".[284] Die bildreiche Sprache verleiht den Errungenschaften des modernen Lebens, die noch neu sind und sich erst in den Alltag der Stadt eingliedern müssen, menschliche wie tierische Attribute.[285] Mit diesem Stilmittel suggeriert Marinetti ein Eigenleben der Maschinen, im konkreten Fall der Automobile. Die Autofahrt, die nun in der Erzählung anschließt, wird zur wilden Verfolgungsjagd, ein Erlebnis von vervielfachter Intensität. Marinetti versucht nicht, die Eindrücke zu ordnen, er gibt sie in schneller Sequenz wieder, ohne den Ursprung seiner Assoziationen mitzuteilen:

> Und wir jagten dahin und zerquetschten auf den Hausschwellen die Wachhunde, die sich unter unseren heißgelaufenen Reifen wie Hemdkragen unter dem Bügeleisen bogen. Der zahm gewordene Tod überholte mich an jeder Kurve und reichte mir artig seine Tatze […].[286]

Die Männer streben dem Kontrollverlust entgegen, in dem sie die Quelle der Vitalität zu erkennen glauben und Marinetti fordert seine Mitfahrer heraus:

> Verlassen wir der Weisheit schreckliches Gehäuse, und werfen wir uns, wie mit Stolz gefärbte Früchte, in den riesigen und fletschenden Rachen des Windes! […] Werfen wir uns dem Unbekannten zum Fraß hin, nicht aus Verzweiflung, sondern nur, um die tiefen Brunnen des Absurden zu füllen.[287]

Der Übermut erreicht seinen Höhepunkt in der Kollision mit zwei Radfahrern, nach der sich Marinetti in einem Graben wiederfindet. Doch der Vorfall hinterlässt keine Furcht vor der Technik und dem Tod, vielmehr betrachtet er sein Dasein intensiver als zuvor: „Als ich wie ein schmutziger, stinkender Lappen unter meinem auf dem Kopf stehenden Auto hervorkroch, fühlte ich die Freude wie ein glühendes Eisen erquickend mein Herz durchdringen!"[288]

Neben Marinetti selbst ist auch der Wagen „wieder zu beleben".[289] Längst hat die Dynamik der Fahrt und des Unfalls die Kategorie der Dauer außer Kraft gesetzt, sodass ein überzeitlicher Erzählrahmen entsteht. Vielmehr bildet der Unfall mit der anschließenden *Auferstehung* aus dem schlammigen Graben den Kern des futuristischen Gründungsmythos:

---

284 Marinetti [1909] 1972, S. 31.

285 Marinetti gibt vor, das „Aufbrüllen hungriger Autos" zu hören. Marinetti [1909] 1972, S. 30.

286 Ebd., S. 31.

287 Ebd., S. 32.

288 Ebd.

289 Ebd., S. 33.

> Da, das Antlitz vom guten Fabrikschleim bedeckt – diesem Gemisch aus Metallschlacke, nutzlosem Schweiß und himmlischem Ruß –, zerbeult und mit verbundenen Armen, aber unerschrocken, diktierten wir unseren ersten Willen allen lebendigen Menschen dieser Erde […].[290]

Mit dieser Auferstehung verkündet Marinetti der Welt die elf Thesen des Futurismus. Es handelt sich dabei um kurze Sätze im Stakkato, die gleichermaßen Bekenntnis wie Anleitung sind. Das Erlebte resümierend beginnt die erste Verlautbarung mit dem Dogma, als Futurist „die Liebe zur Gefahr [zu] besingen, die Vertrautheit mit Energie und Verwegenheit“[291] zu erleben. Anschließend fordert Marinetti die unbedingte Leidenschaft für Mut, Auflehnung, Vitalität und Gefahr als Wesenselemente der futuristischen Dichtung. Er folgert: „Bis heute hat die Literatur die gedankenschwere Unbeweglichkeit, die Ekstase und den Schlaf gepriesen. Wir wollen preisen die angriffslustige Bewegung, die fiebrige Schlaflosigkeit, den Laufschritt, den Salto mortale, die Ohrfeige und den Faustschlag.“[292] Die „Schönheit der Geschwindigkeit“[293] wird weiterhin aufgezählt, sie wird zum Schlüsselbegriff im Themenrepertoire der Futuristen.

Marinetti beschreibt ein künstlerisches Programm, das von der Lebendigkeit und dem Wagemut des Künstlers, des jungen, lebenshungrigen Mannes beeinflusst ist: „Schönheit gibt es nur noch im Kampf. Ein Werk ohne aggressiven Charakter kann kein Meisterwerk sein.“[294] Wesentliche Inspiration ist die Moderne, die alte Werkkategorien aufhebt, wie es unter Punkt acht im Manifest heißt:

> Wir stehen auf dem äußersten Vorgebirge der Jahrhunderte! […] Warum sollten wir zurückblicken, wenn wir die geheimnisvollen Tore des Unmöglichen aufbrechen wollen? Zeit und Raum sind gestern gestorben. Wir leben bereits im Absoluten, denn wir haben schon die ewige, allgegenwärtige Geschwindigkeit erschaffen.[295]

Marinetti erklärt die Moderne zu einem ästhetischen Ort, aus dem das Neue, Originäre hervorgehen kann. In den abschließenden drei Punkten des Manifests werden die „Verherrlichung des Krieges“ und die „schönen Ideen, für die man stirbt, die Verachtung des Weibes, die Zerstörung der Bibliotheken und Akademien“ proklamiert sowie die enthusiastische Begeisterung für die „großen Menschenmengen“ der Großstädte und die Arbeit in den Fabriken bescheinigt.[296]

---

[290] Ebd.

[291] Ebd.

[292] Ebd.

[293] Ebd.

[294] Ebd.

[295] Ebd., S. 33f.

[296] Ebd., S. 34.

In den Thesen wird deutlich, dass Marinetti die traditionellen Orte der Kunst und des Wissens – Museen, Akademien und Bibliotheken – als Institutionen der Unterdrückung begreift, deren Zerstörung erst das Neue ermögliche. Dagegen verbindet er provokant aggressive Aussagen zur Gewalt sowie den technischen Neuheiten – Maschinen und Automobilen – mit Attributen wie schön, rein und originär, denn er strebt mit seiner neu erschaffenen Kunstrichtung eine sich stets wiederholende ästhetische Grenzüberschreitung an. Im Manifest folgt auf die elf Verlautbarungen eine Passage, in der Marinetti erklärt, dass die Existenz der Museen die Schöpferkraft der jungen Künstler hindere. Der Text mündet in eine destruktive Vision:

> Und was kann man auf einem alten Bilde schon anderes sehen als die mühseligen Verrenkungen des Künstlers, der sich abmühte, die unüberwindbaren Schranken zu durchbrechen, die sich seinem Wunsch entgegenstellen, seinen Traum voll und ganz zu verwirklichen? … Ein altes Bild bewundern, heißt, unsere Sensibilität in eine Aschenurne zu schütten, anstatt sie weit und kräftig ausstrahlen zu lassen in Schöpfung und Tat. […] Mögen also die lustigen Brandstifter mit ihren verkohlten Fingern kommen! Hier! Da sind sie! … Drauf! Legt Feuer an die Regale der Bibliotheken! … Leitet den Lauf der Kanäle ab, um die Museen zu überschwemmen! … Oh, welche Freude, auf dem Wasser die alten, ruhmreichen Bilder zerfetzt und entfärbt treiben zu sehen! … Ergreift die Spitzhacken, die Äxte und die Hämmer und reißt nieder, reißt ohne Erbarmen die ehrwürdigen Städte nieder![297]

Lediglich junge Männer seien in der Lage, die futuristische Tat zu vollziehen, bereits mit 40 Jahren, so fordert Marinetti, „mögen andere, jüngere und tüchtigere Männer uns [Marinetti und die Futuristen] ruhig wie nutzlose Manuskripte in den Papierkorb werfen“.[298] Das Manifest endet, indem Marinetti seine eigene Tötung durch die Hände seiner Nachfolger voraussagt: „Die starke und gesunde Ungerechtigkeit wird hell aus ihren Augen strahlen.“[299]

Er verlieh dem Futurismus durch seine Erzählung einen Gründungsmythos, der ihn von einer Idee zur Bewegung erhob.[300] Der Text entfaltet seine Wirkung durch die Synthese aus angriffslustigen Forderungen und phantastisch anmutender Erzählung sowie einem pathetisch-aggressiven Ausdruck. So gebraucht Marinetti Begriffe wie „stolz“, „aufrecht“, „mutig“, „kühn“, „Auflehnung“, „Kraft“ und „Revolution“, wenn er die Gefühle seiner Gruppe beschreibt, die sich dem

[297] Ebd., S. 35.

[298] Ebd.

[299] Ebd., S. 36.

[300] So steigert Marinetti die Beschleunigung im *Gründungsmanifest* dermaßen, dass er die „Grenzen der Zeitlichkeit“ hinter sich lässt und ihn in einen neuen Bewusstseinszustand erhebt. Ehrlicher 2001a, S. 93.

„feindlichen Heerlager" – den Museen, Akademien, allem Traditionellen – stellt und sie bekämpft.[301] Strebte Marinetti eine radikale Veränderung der Kultur an, realisierte er diese mit der Veröffentlichung des *Gründungsmanifests* bereits im ersten Schritt, indem er moderne Phänomene in die Kunst integrierte. Als Dichter und Schriftsteller war er zwar maßgeblich von der Lyrik beeinflusst, bezog seine Thesen aber im Folgenden auf alle Kulturbereiche und propagierte letztlich die „Wiedergeburt Italiens". Der Futurismus definierte sich demnach als kulturelle Avantgardebewegung, die sich durch Abgrenzung zum Vorherigen, zum alten Italien, abhob, über das Marinetti ein vernichtendes Urteil fällte:

> Schon zu lange ist Italien ein Markt von Trödlern. Wir wollen es von den unzähligen Museen befreien, die es wie zahllose Friedhöfe über und über bedecken. […] Wollt ihr denn eure besten Kräfte in dieser ewigen und unnützen Bewunderung der Vergangenheit vergeuden, aus der ihr schließlich erschöpft, ärmer und geschlagen hervorgehen werdet?[302]

Marinetti lehnte die traditionelle Kunst im Ganzen ab, die in Museen, Akademien und Bibliotheken präsentiert wurde. Die Anregungen der futuristischen Kunst sollten allein aus dem modernen Leben entstehen, gekennzeichnet durch Begriffe wie Technik, Kampf und Revolution. Die Kunst habe zu lange ihren Autonomiestatus erhalten und damit sich von der Realität abgegrenzt. Ziel des Futurismus sei nun die Rückführung von Kunst in das Leben und schließlich die Vereinigung beider, um damit die Merkmale des „avantgardistischen Protests"[303] erfüllen zu können. Die Synthese aus Kunst und Leben sei gleichsam die Voraussetzung dafür, die Entfremdung des Menschen von der Natur in der Moderne aufzuheben.

Marinetti attestierte dem Futurismus einen revolutionären Geist, der sich nicht an die Herrschaftselite anpasste. Überdies installierte er mit dem Futurismus ein Programm, das die „bürgerliche Ordnung und die des Kunstsystems außer Kraft setzt[e]"[304] und sich in der Utopie des reinigenden Krieges erfüllen sollte. Denn Marinettis Vision des Krieges vereinte die Zerstörung des Alten mit der Schöpfung einer neuen, modernen und futuristischen Gesellschaft.[305] Hinz resümiert:

> Der im initiatorischen Teil dieses Manifests entfaltete Zerstörungsritus wird […] mit all seinen Versatzstücken in die Sphäre des Ästhetischen überführt und mit dem Attribut des Schönen versehen, d.h. vollständig von Sinnzusammenhängen abgetrennt. Daß nur der Kampf, die Aggression, die Geschwindigkeit und das Auto schön seien, heißt, daß sie einen anderen Sinn nicht mehr haben. Die ästhetische Sublimierung und der Verzicht, der mit

[301] Vgl. Marinetti [1909] 1972, S. 34.

[302] Marinetti [1909] 1972, S. 34.

[303] Bürger 2007, S. 29.

[304] Lindemann 2001, S. 18.

[305] Vgl. ebd.

> dem Begriff des Schönen verbunden gewesen war, werden hier zwar denunziert, der Begriff selber aber bleibt intakt. Das bedeutet, der Futurismus errichtet eine neue Aura in dem Augenblick, in dem er die alte zerstört.[306]

Die Doktrin, die Basis und Grundstimmung des Manifests, sind eine Huldigung gegenüber dem technischen Fortschritt der Moderne mit ideologischen Anleihen bei revolutionären Bewegungen. Das Neue, das die Naturwissenschaften bereits erkannt haben, stehe der Kunst laut Marinetti noch bevor. Doch das wirklich Originelle könne lediglich in der kämpferischen Überwindung des Alten liegen: „Kunst kann nur Heftigkeit, Grausamkeit und Ungerechtigkeit sein".[307]

Die Textform des Manifests

Fraglich ist, warum Marinetti die Textform des Manifests zur Gründung des Futurismus wählte. Denn das Manifest hat eine lange Tradition, weist demnach gerade nicht die Originalität auf, die er selbst einforderte. Als politischer Text mit Deklarationscharakter tauchte das Manifest erstmals Ende des 16. Jahrhunderts auf.[308] Es wurde genutzt, um den herrschaftlichen Willen dem Volk mitzuteilen und diente schon früh als Massenmedium. Seine Kennzeichen sind die offene Form und die direkte Ansprache an die Rezipienten.[309] Mit der Französischen Revolution erlebte das Manifest einen Bedeutungswandel zur anti-staatlichen Verlautbarung, indem es von den Revolutionären als Mitteilungsform genutzt wurde. Was konstant blieb, war sein – teilweise inszenierter – „institutioneller Charakter".[310] Seit Mitte des 19. Jahrhunderts fand das Manifest hauptsächlich in zwei unterschiedlichen Disziplinen Verwendung, als kommunistisches und literarisches Manifest. Das kommunistische Manifest stand in der Tradition der oppositionellen Schrift, dem revolutionären Manifest der Französischen Revolution. Es handelte sich dabei um einen programmatischen, politischen Text, der seinen Gehalt jedoch aus der symbolischen, emotionalen Geste zog, ohne einen Anspruch auf Verwirklichung zu haben. Das literarische Manifest hatte ebenfalls einen massenkommunikativen Charakter und diente dazu, kulturwissenschaftliche Theorien zu verbreiten.[311] In seinem Anspruch, eine Wahrheit zu vermitteln, war die Grenze zur kämpferischen Ansage fließend, ebenso wie zur pseudo-wissenschaftlichen Abhandlung. Sowohl die direkte Sprache als auch die offene Form unterstützten in ihrer Wirkung Marinettis inhaltliches Konzept eines Lebensprinzips des vitalen

---

306 Hinz 1985, S. 64.

307 Marinetti [1909] 1972, S. 36.

308 Siehe zur Geschichte und Bedeutung des Manifests Malsch 1997, S. 21ff.

309 Ebd., S. 74.

310 Ebd., S. 114.

311 Vgl. das Manifest *Le symbolisme*, das der Dichter Jean Moréas im September 1886 im *Figaro* veröffentlichte. Belli 2007/08, S. 46.

und dynamischen Seins. Die schnelle und weite Verbreitung des Manifests durch den Abdruck in einer Tageszeitung gewährleistete zudem seine Aktualität.

Durch zwei stilistische Kunstgriffe verlangte Marinetti dem Leser eine Reaktion ab, unabhängig davon, ob sie zustimmend oder ablehnend war: durch den hetzerisch-aggressiven und provozierenden Ton sowie den suggerierten offiziellen Charakter des Textes. In Bezug auf die Meinungsbildung hatte das *Gründungsmanifest* demnach einen manipulativen Charakter.[312] Inhaltlich verknüpfte Marinetti sein Ziel der kulturellen, ästhetischen Revolution mit politischen, moralischen und ideologischen Thesen. Er nutzte das Manifest in seiner Reinform als „operatives Medium"[313], was folglich den gesamten Lebensbereich der Leser tangierte. Die futuristische Polemik mit ihrer Zerstörungswut gegenüber der Tradition sollte insbesondere auf Jugend, Künstler und Arbeiter agitierend wirken.[314]

3.2.2. Die ideologische Basis des Gründungsmanifests

Verschiedene Motive beherrschen das *Gründungsmanifest des Futurismus.* Zum einen handelt es sich dabei um Marinettis autoritative Begeisterung für das moderne Leben, seine Glorifizierung der Naturwissenschaften und Technik sowie der Geschwindigkeit. Er bezog sich dabei direkt auf die Lebensbedingungen in Mailand, das seit der Jahrhundertwende mit der Ausbreitung von Straßenbeleuchtung, Telefonen und Schnellstraßen zur „città elettrica" geworden war.[315] Der Enthusiasmus weitet sich auch konkret auf die Errungenschaften des modernen Lebens aus, insbesondere das Automobil wird von Marinetti als evolutionäres Wesen beschrieben, als mechanische Erweiterung des Menschen.[316] Zwar reklamiert er diese Form der glorifizierten Moderne für sich, sie hat jedoch ihren Ursprung in den Texten des Schriftstellers Mario Morasso (1871–1938).[317] Morasso verherrlichte in seinen Essays das Zeitalter der Moderne, die Industrialisierung und technischen

---

312 Lindemann 2001, S. 23f. Vgl. auch Ehrlicher 2001a, S. 90.

313 Ehrlicher charakterisiert das Manifest als „operatives Medium, das die Grenze zwischen dem ästhetischen Funktionsbereich und seiner sozialen Umwelt thematisiert." Ehrlicher 2001a, S. 88. So auch Schneede 1994, S. 50. Fähnders definiert die Nutzung des Manifests als „appellativen Versuch jeder umfassenden Um- und Neuorganisation des Lebens" und attestiert dem Manifest eine „selbstreflexive Überprüfung". Fähnders 2000, S. 73 und S. 82. Im Fall des Futurismus wird diese zugunsten der Suggestion zurückgestellt.

314 Hinz argumentiert, dass die futuristischen Texte beim Leser die gleiche Reaktion wie beim Schreibenden hervorrufen sollen: „Als Bestandteile, Auslöser und Stellvertreter der Aktion werden sie ästhetisch bedeutungslos." Hinz 1985, S. 31. An dieser Stelle wird dagegen die Ansicht vertreten, dass die Manifeste inhaltlich in erster Linie die Basis der futuristischen Kunsttheorie bilden.

315 Berghaus 2009, S. 16.

316 Ebd., S. 20.

317 *La nuova arma (la macchina)*, 1905, sowie *Il nuovo aspetto meccanico del mondo*, 1907. Vgl. Ballo 1983, S. 42.

Neuerungen.[318] Diese romantisierte Sicht auf die Maschine griff Marinetti auf und ging noch einen Schritt weiter: Auf der Basis der industriellen Moderne prägt er den futuristischen Revolutionsgestus mit einem diffusen Gewaltbegriff aus Zerstörung und Neuschöpfung, der in ästhetische Schönheit umgedeutet wird. Italien müsse vom sogenannten *Passatismus*, von tradierten Strukturen befreit werden, um in der *Modernolatria* als neues Land auferstehen zu können.[319] In einem Brief an seinen früheren Weggefährten Gian Pietro Lucini (1867–1914) berichtete Marinetti über seine inhaltliche Motivation im *Gründungsmanifest*:

> Was hat es schon für eine Bedeutung, daß du den Krieg und den Militarismus haßt, während ich ihn verherrlichen will? … Das sind Einzelheiten (nicht lachen!), nur Einzelheiten, Lappalien! Wichtig ist nur, sich gegen den augenblicklichen Stand der Dinge aufzulehnen und diesem unserem alten Italien der Altwarenhändler und Bibliotheken in die runzlige Fresse zu schlagen.[320]

Zwar beabsichtigte Marinetti mit diesem Zeilen Lucini, der dem Entwurf des Manifests ablehnend gegenüberstand, vom Gegenteil zu überzeugen, dennoch spiegelt sich hier der Kern des Futurismus wider: Veränderung. Die weiteren Motive – Militarismus, Krieg, Geschwindigkeit – dienen sowohl als inhaltliche Staffage wie auch als rhetorische Mittel, um Marinettis Forderung einen radikaleren Ausdruck zu verleihen. Lucini verweigerte dem Futurismus dennoch seine Zustimmung: „Ich bin ein Revolutionär, aber kein Nihilist.“[321]

Bereits im *Gründungsmanifest* wird der Antagonismus deutlich, der das moderne Leben prägt. Zwar preist Marinetti die Naturbeherrschung durch den Menschen, gleichzeitig geht es ihm darum, mit der Gründung des Futurismus einen Mythos zu kreieren, dessen Wesensmerkmale die natürliche Intuition und die Rückführung des entfremdeten Menschen zu seinem ursprünglichen Wesen sind. So geht der futuristische Vitalismus gleichermaßen aus der „Todesdrohung der Technik“[322] hervor. Insbesondere die Metapher des Automobils ist im Futurismus dualistisch angelegt. Einerseits handelt es sich dabei um eine glorifizierte Maschine, die als technizistische Verlängerung des Menschen begriffen wird, zu gleichen Teilen wird ihr jedoch die irrationale Funktion zugesprochen, den Menschen aus der Alltagsrealität fortzutragen.[323] Diese Dualität deutet in mancher Hinsicht auf die Sensibilität Marinettis für die gesellschaftlichen Probleme und Veränderungen

318 Vgl. Meter 1986, S. 276f.

319 Hinz beschreibt als Auslöser für das „explosionsartige Zurücklassen der Vergangenheit“ das „Destruktionspotential der kapitalistischen Maschinerie“. Hinz 1997, S. 112f.

320 Marinetti an Lucini, Brief vom Februar 1909, zit. nach Baumgarth 1966, S. 32.

321 Ebd.

322 Hinz 1997, S. 114.

323 Langer 1974, o. S.

hin, die die Industrialisierung aufgeworfen hatte,[324] sie verweist aber auch auf seine gegensätzliche Haltung zum Positivismus.

Die Lebensphilosophie Henri Bergsons

Kern des *Gründungsmanifests* der Futuristen bildet die Lebensphilosophie des französischen Philosophen Henri Bergson (1859–1941), die er in drei Publikationen zwischen 1889 und 1907 entwickelte.[325] Ausgangspunkt seiner Überlegungen waren die Antagonismen im gesellschaftlich-sozialen Leben, die durch die Industrialisierung ausgelöst wurden, und die sich nicht wissenschaftlich-positivistisch erklären ließen.[326] Folglich begann er, das Wesen des Lebens zu untersuchen, mit der Schlussfolgerung, dass das Dasein eine kontinuierliche Bewegung und Veränderung gleich dem Ablauf einer unendlichen Spirale sei. An Heraklits (um 520–um 460 v. Chr.) *Panta rhei* anschließend, definierte Bergson die Zeit als „fließend"[327] und zugleich als Dauer: „Je tiefer wir das Wesen der Zeit ergründen, desto mehr begreifen wir, dass Dauer Erfindung, Schöpfung von Formen, kontinuierliche Bildung von absolut Neuem bedeutet."[328] Indem er das Leben als fortwährendes Werden begriff, ordnete er diesem auch die Evolution unter: als Theorie einer andauernden Schöpfung.[329] Er erfasste den rationalen Verstand nur als statischen Zustand, die Erkenntnis des Lebens jedoch beruhe auf innerer Intuition.[330] Die Grundbegriffe in Bergsons philosophischer Lehre stehen im Kontext der Idee des wahren Ichs, das – frei von äußeren Strukturen – als natürliche Intuition in Erscheinung trete:

> Intellekt und Instinkt sind in entgegengesetztem Sinne gerichtet, jener auf die tote Materie, dieser auf das Leben. Mit Hilfe seines Werkes, der Wissenschaft, enthüllt uns jener immer restloser das Geheimnis der physikalischen Vorgänge; vom Leben aber gibt er, und behauptet er auch nur, eine Übersetzung in Begriffe des Leblosen zu geben. […] Ins Innere des Lebens selber dagegen würde die Intuition, ich meine der uninteressierte, der seiner

[324] Bartsch definiert die Grundhaltung als „empfundene Insuffizienz der eigenen bürgerlichen Klasse angesichts der zahllosen neuartigen Probleme, die technisch-wissenschaftliche Revolution und ‚Massengesellschaft' aufwerfen, und zwar dies im europäischen kapitalistischen Konzentrationsprozeß mit einer Forciertheit, die oftmals pathologische Züge annimmt. Das daraus resultierende Unbehagen der im Kulturbetrieb Tätigen äußert sich erwartungsgemäß nicht weniger vielfältig, als es die ‚Rezepturen' der Gesellschaftskritiker offenbaren." Bartsch 1977, S. 53.

[325] Dabei handelt es sich um *Zeit und Freiheit* (1889), *Materie und Gedächtnis* (1896) sowie *Die schöpferische Entwicklung* (1907) (in der Neuübersetzung 2013: *Schöpferische Evolution*).

[326] Vgl. Bartsch 1977, S. 42.

[327] Bergson 2013, S. 13 und S. 35.

[328] Ebd., S. 21.

[329] Vgl. ebd., S. 34f.

[330] Bartsch 1977, S. 43. Vgl. Bergson 2013, S. 315.

> selbst bewusst gewordene Instinkt führen; er, der fähig wäre, über seinen Gegenstand zu reflektieren und ihn ins Unendliche zu erweitern.[331]

Die Erkenntnis, die der Mensch mittels seiner Intuition erahnen könne, definierte Bergson als „reale Dauer"[332] des Lebens. Die Wahrnehmung von sich selbst in der Zeit ist folglich die einzige Wirklichkeit, die dem Menschen absolute Gewissheit verschaffe.[333] Da laut Bergson kein Stillstand existiert, ist auch das Sein aktiv, er prägte dafür den Begriff *élan vital*.[334] Um Erkenntnis zu erlangen, müsse der Mensch selbst zum Wesen des Lebens werden: Er muss aktiv werden. Bergsons Lebensphilosophie verlangt grundsätzlich einen handelnden Menschen. Nur dieser könne sich in seinen natürlichen Lebenszusammenhang einfügen und das Erkenntnismoment durch seine Intuition erahnen.[335] Die menschliche Intuition hat eine mythisch-kreative Basis und Energie ist die Voraussetzung, um die Entfremdung und Determination des Menschen in der technisch-wissenschaftlich bestimmten Welt zu überwinden.[336] Damit attestiert Bergson dem Menschen die Fähigkeit, jederzeit schöpferisch tätig zu sein. So wird die reale Dauer zu einer „psychologischen Erfahrung".[337]

Neben der Intuition und der fortwährenden Dauer ist die Erinnerung ein weiterer Schlüsselbegriff in Bergsons Lehre. Er definierte Erinnerung als Zustand, in dem sich „etwas von der Vergangenheit in die Gegenwart schiebt".[338] Trotzdem sei jeder Augenblick neu, da er immer etwas „Unvorhersehbares"[339] beinhalte. Diese Tatsache ermögliche auch kreatives Schaffen. Eine Voraussetzung für das Schaffen wiederum ist die o.g. Intuition, das Eintauchen in das Leben, das *élan vital*, das unablässiges Werden, Vielfältigkeit und Gleichzeitigkeit ist.[340] Daraus

---

331 Bergson [1907] 1998, S. 179.

332 Bergson schrieb: „Ob nun Materie, ob Geist – die Wirklichkeit erscheint uns als ein stetes Werden. Sie wird oder sie entwird; sie ist ein nie fertig Gewordenes." Bergson [1907] 1998, S. 180. Vgl. auch Bergson [1907] 2013, S. 274.

333 Talpo 2001, S. 62.

334 In seinem Werk *Die schöpferische Evolution* leitete Bergson das *élan vital*, den „Lebensschwung", aus der Dynamik des Lebens sowie dem „Schöpfungsverlangen" des Menschen her. Bergson [1907] 2013, S. 296.

335 Vgl. Lindner 1994, S. 17. Lindner beschäftigt sich mit der literarischen Avantgarde. Die Schlüsse, die er aus seiner Betrachtung für die Bedeutung der Lebensphilosophie für den Romancier zieht, lassen sich auf den Künstler an sich übertragen, da die kreative Tätigkeit Mittelpunkt seiner Theorie ist.

336 Vgl. Schwartz 1992, S. 278. Vgl. zum Einfluss der Theorien Bergsons auf die Maler-Manifeste Davies 1975, S. 54.

337 Deleuze 2007, S. 53.

338 Bergson bestimmte die Dauer der Zeit mittels der Erinnerung: „Mein Gedächtnis ist da und schiebt etwas von dieser Vergangenheit in diese Gegenwart hinein." Bergson [1907] 2013, S. 12. Vgl. Talpo 2001, S. 63.

339 Ebd.

340 Vgl. Bergson [1907] 2013, S. 35 und S. 274.

ergab sich für Bergson die Einheit aller Elemente im Universum. Sein Verhältnis zu den naturwissenschaftlichen Erkenntnissen Plancks und Einsteins ist dualistisch: Einerseits versuchte er, die naturwissenschaftlichen Prozesse philosophisch herzuleiten, auf der anderen Seite ist seine Theorie jedoch bewusst antirationalistisch ausgeprägt.[341]

Bemerkenswert ist die hervorgehobene Rolle des aktiven Menschen in der Lebensphilosophie, der eine bewusste Tätigkeit ausübt.[342] Nur die Schaffenden, Kreativen haben laut Bergson die Gabe, das Wesen des Lebens zu realisieren. Mit dem formgegebenen Ausdruck, der Kunst, könne der aktive Mensch den Betrachter seines Werks am Erkenntnismoment teilhaben lassen und ihm eine neue Wahrnehmung der Wirklichkeit vermitteln.[343] Doch wer sind die Schaffenden? Es handelt sich einerseits um Bauern und Arbeiter, denen Bergson durch die Verrichtung elementarer Tätigkeiten ein enges Verhältnis zum Leben bescheinigte. Aber auch Künstler, ideell und handwerklich arbeitend, sind Schaffende. Grundsätzlich könne jeder Mensch eine individuelle, schöpferische Kraft entwickeln. Notwendig dazu sind sowohl seine Intuition wie seine Abwendung von allem Alten. Zwar basiert die Lebensphilosophie auf einem aktiven Menschenbild, doch die Sicht auf die Gesellschaft ist pessimistisch. So ist die „Krisenfixiertheit der Lebensideologie […] darin begründet, daß das zentrale Problem, das die Lebensideologie lösen soll, in der Verarbeitung der verwirrenden geschichtlichen Dynamik der Industrie- und Massengesellschaft besteht".[344] Bergson reagierte auf die ökonomischen Entwicklungen, sein Erkenntnismoment setzt sich aus multiplen Faktoren zusammen: „Denn wenn der Intellekt auf die Materie, und die Intuition auf das Leben gestimmt ist, so wird man beide ausschöpfen müssen, um ihnen die Quintessenz ihres Gegenstandes zu entlocken; und es ruht also dann die Metaphysik auf der Erkenntnistheorie."[345] Unterschied Bergson zwischen Intuition (der Dauer) und dem Intellekt (dem Statischen), so hob Marinetti im *Gründungsmanifest* diese Trennung im Prinzip der Dynamik des modernen Lebens wieder auf.[346] Er glorifizierte die Technizität der industriellen Moderne, die den irrationalen menschlichen Geist der Lebenserkenntnis näher bringen sollte. Die intuitive Erkenntnis manifestierte

341 Vgl. Antliff 2000, S. 727.

342 Bergson [1907] 2013, S. 35.

343 Jurevics 1949, S. 94.

344 Lindner 1994, S. 58.

345 Bergson [1907] 1998, S. 180. Dennoch unterscheiden sich Intuition und Instinkte, wie Bergson ausführte: „Instinkt und Intelligenz [sind] zwei divergierende Entwicklungen eines selben Prinzips […], das im einen Fall innerhalb seiner selbst verbleibt, im anderen Fall nach außen tritt und im Gebrauch der rohen Materie aufgeht. […] Das Wesentliche am Instinkt lässt sich nicht in intellektuellen Begriffen ausdrücken und folglich auch nicht analysieren." Bergson [1907] 2013, S. 193f.

346 Calvesi 1987, S. 47f.

sich für Marinetti schließlich im schöpferischen Werk: Dem Kunstwerk des aktiven Menschen.[347]

Marinetti und Nietzsche

Das im *Gründungsmanifest* gezeichnete Weltbild lässt zudem deutliche Bezüge zu Friedrich Nietzsche erkennen. Die Nietzsche-Rezeption erreichte um die Jahrhundertwende einen Höhepunkt. Auch Marinetti waren die Werke des Philosophen bekannt, obwohl er den Einfluss von Nietzsches Schriften auf den Futurismus ausdrücklich negierte. Im Text mit dem Titel *Was uns von Nietzsche trennt* führte er aus:

> In unserem Kampf gegen die schulmeisterliche Leidenschaft für die Vergangenheit lehnen wir auf das entschiedenste das Ideal und die Lehre Nietzsches ab. […] Trotz seines Strebens in die Zukunft bleibt Nietzsche doch einer der hartnäckigsten Verteidiger der Größe und Schönheit der Antike. […] Sein Übermensch ist ein Erzeugnis hellenistischer Phantasie. […] Wir stellen diesem griechischen Übermenschen, der im Staub der Bibliotheken geboren wurde, den durch eigene Kraft vervielfältigten Menschen entgegen […] mit einem wilden Instinkt, Intuition, List und Verwegenheit ausgestattet.[348]

In der Kritik wird deutlich, wie vertraut Marinetti mit Nietzsches Texten und seinem Vokabular war.[349] So schrieb Nietzsche in einem Brief an Erwin Rohde in Rom im Februar 1870 über seine Lehrtätigkeit an der Universität: „Wissenschaft, Kunst und Philosophie wachsen jetzt so sehr in mir zusammen, dass ich jedenfalls einmal Centauren gebären werde."[350] Marinetti belebte den Ausdruck im *Gründungsmanifest* wieder: „Endlich ist die Mythologie, ist das mystische Ideal überwunden. Wir werden der Geburt des Kentauren beiwohnen, und bald werden wir die ersten Engel fliegen sehen."[351] Wenn sich Marinetti auch gegen das griechische Ideal stellte, waren ihm die Gedanken und Schlussfolgerungen Nietzsches genau bekannt, wie weitere Formulierungen nahelegen. Nietzsche lässt seinen *Zarathustra* von einem „Speer" sprechen, „den ich gegen meine Feinde schleudere"[352], um seinen Theorien Nachdruck zu verleihen. Auf einer Bergwanderung erlangt *Za-*

---

[347] Auch bei Benedetto Croce hat das intuitive künstlerische Schaffen einen besonderen Stellenwert. Vgl. Kultermann 1998, S. 207. So auch Bartsch 1977, S. 45.

[348] Marinetti: *Le Futurisme*, Paris 1911, S. 93ff. zit. nach Baumgarth 1966, S. 127f.

[349] Vgl. Ehrlicher 2001a, S. 39.

[350] Nietzsche an Rohde, Brief vom 15. Februar 1870. In: Colli/Montinari 1977, S. 95.

[351] Marinetti [1909] 1972, S. 30. Im Originaltext steht an dieser Stelle: „Finalmente, la mitologia e l'ideale mistico sono superati. Noi stiamo per assistere alla nascita del Centauro e presto vedremo volare i primi Angeli!" Archivi I 1958, S. 15.

[352] Nietzsche [1883/85] 1966, S. 64.

rathustra auf den Gipfeln in der Einsamkeit Erkenntnis.[353] Diese Motive des Aufbruchs finden sich auch im *Gründungsmanifest*, wenn Marinetti im letzten Satz konstatiert: „Aufrecht auf dem Gipfel der Welt schleudern wir noch einmal unsere Herausforderung den Sternen zu!“[354]

Nietzsches Anschauungen oszillieren zwischen Wissenschaft, Kunst und Vitalität. Die Entfremdung des Menschen von seinem Selbst in der Moderne sowie die gesellschaftlichen Brüche, die aus der Industrialisierung resultieren, führten bei ihm zu dem Schluss, dass das moderne Leben eine fragmentarische Form habe.[355] Basieren seine Thesen auf einem „romantischen Anti-Kapitalismus“[356], so suchte er „zur Überwindung der sogenannten kapitalistisch-industriellen Kultur“[357] eine neue Elite von Kulturschaffenden zu installieren. Noch vor Bergson nahm Nietzsche an, dass die Existenz ständige Erneuerung sei.[358] So könne der handelnde Mensch die höchste Kulmination des Lebens nur im dionysischen Erlebnis erreichen, in dem Leben, Rausch und Tod zusammentreffen.[359] Die Liebe zur Gefahr, die das aktive Leben charakterisiert, wird so gleichzeitig zur Gegeninstanz zur bürgerlichen Moral.[360]

Kunst und Kultur tauchen in Nietzsches Schriften wiederholt als Schlüsselbegriffe zur Welterkenntnis auf. Sein Weltbild basierte entscheidend auf einer ästhetischen Kategorisierung.[361] Schon in der Schrift *Die Geburt der Tragödie* beschrieb er die Kunst als „höchste Aufgabe und […] eigentlich metaphysische Thätigkeit dieses Lebens“.[362] Das Leben an sich sei in ästhetischen Kategorien zu messen, „denn nur als ästhetisches Phänomen ist das Dasein und die Welt ewig gerechtfertigt“.[363] Demnach war das Weltbild Nietzsches geprägt von der hässlichen Wahrheit des modernen Lebens, die die Kunst jedoch überwinden könne. Aus dieser Argumentation heraus hob er die Grenze zwischen Kunst und Leben auf und integrierte die Kunst ins Leben:[364] „Das Wesentliche an der Kunst bleibt ihre Da-

353 Ebd., S. 116.

354 Marinetti [1909] 1972, S. 36.

355 Vgl. Pütz 1995, S. 6.

356 Bartsch 1977, S. 35.

357 Ebd., S. 36.

358 Calvesi 1967a, S. 2. Nietzsche beschrieb das Sein in *Die Geburt der Tragödie* als tragischen Schein, „als ein fortwährendes Werden in Zeit, Raum und Causalität, mit anderen Worten, als empirische Realität“. Nietzsche [1871] 1972, S. 35.

359 Vgl. Meyer 1993, S. 28.

360 Gerhardt 1992, S. 86. So auch Ehrlicher 2001a, S. 40.

361 Bartsch 1977, S. 37.

362 Nietzsche [1871] 1972, S. 20. Das wahrhaft Dionysische konnte Nietzsche lediglich in der rauschhaften Musik erkennen, der vergänglichsten aller Kunstformen. Ebd., S. 104.

363 Ebd., S. 43.

364 Vgl. Meyer 1991, S. 80.

seinsvollendung, ihr Hervorbringen der Vollkommenheit und Fülle; Kunst ist wesentlich Bejahung, Segnung, Vergöttlichung des Daseins […]. Wir haben die Kunst, damit wir nicht an der Wahrheit zugrunde gehen."[365]

Der Schaffensprozess vereint in der Theorie die Vitalität und Gefährlichkeit, die das intensive Leben charakterisiert. Zwei Elemente kommen dadurch zum Vorschein: „der bewußte, zielgerichtete Wille des produktiven Subjekts und der zwanghaft-inspiratorische Produktionstrieb".[366] Als Schaffender, in dem sich der dionysische Rausch materialisiert, hat der Künstler eine herausgehobene gesellschaftliche Bedeutung.[367] Nach Nietzsche sei er aufgrund seiner besonderen Sensibilität geeignet, durch seine Leistungen die alte Welt zu überwinden. Gleichzeitig steht er als Vermittler zwischen Alltagsleben und metaphysischem Sein. Mit dieser Zuschreibung wird aus den Künstlern eine kulturelle Elite, der allein es möglich ist, eine neue Welt aufzubauen. Den aktiven, durch den Schöpfungsprozess am Leben teilhabenden Künstler charakterisierte Nietzsche schließlich als Übermenschen, den „in der verewigten Zeit über sich selbst hinauswachsenden, sein Selbst im tragisch-dionysischen Zustand vergessenden überindividuellen schöpferischen Mensch[en]".[368] Aus ihm erwächst schließlich die Kunstfigur des Zarathustra, die Personifikation des Willens zur Macht.[369] Nietzsche ließ Zarathustra erklären: „Daß ich Kampf sein muß und Werden und Zweck und der Zwecke Widerspruch: ach, wer meinen Willen errät, errät wohl auch, auf welchen krummen Wegen er gehen muß! […] Nur, wo Leben ist, da ist auch Wille: aber nicht Wille zum Leben, sondern – so lehre ich's dich – Wille zur Macht!"[370] Der Wille des aktiven, gewalttätigen Menschen war letztlich das Thema, das Marinetti im *Gründungsmanifest* antrieb und das für ihn probate Mittel, die bestehenden Verhältnisse in Gesellschaft und Kultur zu verändern.

Nach Nietzsche hat der Künstler als Schaffender in einer Welt, in der keine klare Erkenntnis möglich ist, eine herausragende gesellschaftliche Bedeutung als Vermittler inne. Durch die Nutzung seiner Intuition, könne er das Wesen der Welt sichtbar machen. Diese Deutung des Künstlers als einem wahrhaftig Schaffenden, der eine gesellschaftliche Stellung über der politischen und wirtschaftlichen Elite einnimmt, spiegelt sich in Marinettis *Gründungsmanifest* deutlich wider: Ihre Abenteuerlust und Grenzüberschreitung, die in der mythischen Wiedergeburt im Straßengraben kulminiert, bringt die Futuristen dem Kern der Erkenntnis erst nahe.

---

[365] Nietzsche [1888/89] 1972, S. 319. Die Basis für die Einschätzung des Künstlers als Weltenretter legte Nietzsche mit seiner Behauptung „Gott ist tot". An die Stelle der Werte Gottes setzte Nietzsche künstlerische Kreativität. Vgl. Adamson 1990, S. 366.

[366] Meyer 1991, S. 110.

[367] Meyer 1993, S. 43.

[368] Wohlfart 1998, S. 581.

[369] Meyer 1991, S. 110.

[370] Nietzsche [1883/85] 1966, S. 89.

Georges Sorels Konzept der proletarischen Gewalt

Gewalt brauche es, wie Marinetti im *Gründungsmanifest* feststellte, um eine kulturelle und gesellschaftliche Veränderung herbeizuführen.[371] Er glorifizierte demnach den Krieg als „einzige Hygiene der Welt“ und propagierte „die Liebe zur Gefahr“ sowie „die Vertrautheit mit Energie und Verwegenheit“.[372] Während Marinetti seine sozio-kulturellen Ziele in den Kontext einer gewaltsamen Revolution stellte, stand er dem französischen Sozialphilosophen Georges Sorel (1847–1922) nahe. Besonders in seiner 1908 erschienenen Schrift *Réflexions sur la violence*[373] manifestierte er seine Theorie über die Gewalt. Seine Überlegungen resultieren aus der Entwicklung der Situation der sozialistischen Idee zu Beginn des frühen 20. Jahrhunderts,[374] die sich wie bei Bergson in Opposition zum Positivismus heraus entwickelt hatten.[375] Sorel begriff den Marxismus als Mythos, der es einer Vielzahl von Menschen – insbesondere der arbeitenden Massen – ermöglichte, sich mit ihm zu identifizieren. Um eine gesellschaftliche Veränderung, insbesondere mehr Rechte und Freiheit für das Proletariat, herbeizuführen, sei es nötig, diesen Mythos zu stärken. Da der reale Sozialismus nach Sorel durch politische Kompromisse seine Wirkkraft bereits eingebüßt hatte, müsse nach einem neuen geeigneten Weg gesucht werden, um die bestehenden Verhältnisse zu verändern.[376] Die gesellschaftliche Krise könne nur durch „heroische Kräfte“ überwunden werden,[377] und „zwei Ereignisse“ schienen ihm dazu „imstande“ zu sein: „ein großer auswärtiger Krieg, der die Energien von neuem stählen könnte und jedenfalls ohne Zweifel Menschen an die Macht bringen würde, die den Willen haben, zu regieren; oder eine starke Ausdehnung der proletarischen Gewalt, die den Bürgern die revolutionäre Wirklichkeit zeigen […] würde“.[378]

371 Unter dem Titel *Von der Notwendigkeit der Gewalt* hielt Marinetti 1910 einen Vortrag in der Borsa del Lavoro in Neapel. Vgl. Baumgarth 1966, S. 119.

372 Marinetti [1909] 1972, S. 32.

373 Die deutsche Übersetzung erschien 1928 unter dem Titel *Über die Gewalt*.

374 Berding 1969, S. 92. Auch Henri Bergson und William James (1842–1910) beschäftigten sich mit diesem Problem. Vgl. Talpo 2003a, S. 92. Sorel selbst sprach sich für eine Regeneration des Sozialismus aus: „Muß man […] meinen, daß die marxistische Auffassung tot sei? Keineswegs!“ Sorel [1908] 1928, S. 95.

375 Sorel schrieb: „[D]ie Positivisten, die in hervorragendem Maße Vertreter der Mittelmäßigkeit, des Hochmutes und der Pedanterie sind, hatten verfügt, daß die Philosophie vor ‚ihrer Wissenschaft‘ zu verschwinden hätte; jedoch ist die Philosophie keineswegs gestorben und ist vielmehr dank Bergson wieder mit Glanz erwacht: indem dieser ganz und gar nicht alles auf die Wissenschaft zurückführen wollte, sondern vielmehr für den Philosophen das Recht forderte, nach einer Methode vorzugehen, die der von dem Wissenschaftler angewandten ganz entgegengesetzt ist.“ Sorel [1908] 1928, S. 165.

376 Talpo 2003a, S. 93.

377 Berding 1969, S. 73. Berding merkt an, dass die Lehre von Sorel vieldeutig und in Teilen widersprüchlich ist. Auch die Faschisten griffen Sorels Thesen der proletarischen Gewalt auf; eine Folge, die Sorel nicht intendiert hatte. Ebd., S. 16f.

378 Sorel [1908] 1928, S. 87.

Folglich umfasst Sorels Lehre vier Dimensionen.[379] Sie beruht auf politisch-ökonomischen Überlegungen, die ihren Ausdruck im revolutionären Syndikalismus gefunden haben.[380] Aus seiner sozialistischen Grundüberzeugung kreierte Sorel spirituelle Mythen, die auf dem historischen Marxismus basieren. Die vierte Ebene umfasst die Gewalt, durch die eine neue Gesellschaft etabliert werden sollte. Er beschrieb die Gewalt als die vitale Triebfeder, durch die erst kreatives, freies Handeln ermöglicht werden wird:[381] „Man darf eben die Wirkungen der Gewalt nicht derart prüfen, daß man von den unmittelbaren Erlebnissen ausgeht, die sie hervorzubringen vermag, sondern man muß vielmehr von ihren entfernteren Folgen ausgehen."[382] Erinnert die Idee einer verändernden Gewalt noch an die vitalistische Lebensphilosophie Bergsons, ging Sorel noch einen Schritt weiter. Er führte die proletarische Gewalt als moralischen Wert an, als einzigen Ausweg aus Unterdrückung und Entfremdung.[383] Die Gewalt ist in dieser Lehre nicht nur Mittel, sie wird auch zum Zweck, indem sie einen Moment der Spannung erzeugt, aus dem „eine sich intuitiv-psychologisch vollziehende, moralische Erneuerung der ‚heroischen' Menschen"[384] hervorgeht: „An dieser Stelle erscheint uns die Rolle der Gewalt als einzig groß in der Geschichte: denn sie kann in mittelbarer Weise auf die Bürger einwirken, um sie zum Gefühl ihrer Klasse zurückzurufen."[385] Als Form des aktiven Handels besetzt Sorel demnach Gewalt mit einem sozialen und ethischen Wert.

In Sorels Überlegungen nimmt der Generalstreik im Wandlungsprozess einer Gesellschaft eine wichtige Rolle ein. Der Generalstreik vereinige eine große Anzahl an Menschen, er sei treibendes Element und instinktiv, zudem erzeuge er Bilder und Emotionen, die an einen Mythos heranreichen:[386] „Die Streiks haben im Proletariat die edelsten, tiefsten und bewegendsten Gesinnungen erzeugt, die es besitzt; der Generalstreik faßt sie sämtlich in einem Gesamtbild zusammen und verleiht eben durch ihre Zusammenstellung jeder von ihnen ihr Höchstmaß an Spannkraft."[387] Sorel orientierte sich hierbei an der „Dualität von Intellekt und

379 Im Folgenden nach Adamson 1990, S. 372.

380 Der revolutionäre Syndikalismus vertrat die Idee, dass Arbeitergewerkschaften Regierungsaufgaben übernahmen. Berding 1969, S. 101.

381 So wird Gewalt in Sorels Theorie zu einer elementar-menschlichen Handlung. Berghaus 1996, S. 31.

382 Sorel [1908] 1928, S. 50.

383 Vgl. Ehrlicher 2001a, S. 55. Ähnlich auch Bartsch 1977, S. 47.

384 Ehrlicher 2001a, S. 63.

385 Sorel [1908] 1928, S. 93.

386 Mithilfe des Generalstreiks als legitimes Mittel im Klassenkampf kritisierte Sorel zugleich die gemäßigten Sozialisten. Talpo 2003a, S. 93. Zur Herleitung der Theorie des Mythos vgl. Berding 1969, S. 117ff.

387 Zuvor schrieb Sorel, es sei deutlich, „dass der Generalstreik sehr wohl das ist, was ich gesagt habe: der Mythos, in dem der Sozialismus ganz und gar beschlossen ist". Sorel [1908] 1928, S. 143f.

Intuition“ Bergsons und übertrug sie auf die sozialistische Politik.[388] Im Zentrum steht dabei die Gewalt, einerseits als real-politisches Mittel in Generalstreik und Revolution, andererseits als in der Gesellschaft nicht erprobt und stark irrationales Moment.[389] Dieses zeigt sich laut Freund in der Konstruktion der Mythen, die nach Sorel „die kräftigsten Tendenzen eines Volkes oder einer Klasse“ ausdrücken: „Überzeugungen, die sich in sämtlichen Lebensumständen mit der Beständigkeit von Instinkten offenbaren.“[390] Die Sorel‘sche transzendente Gewalt, die in den Menschen eine Wandlung vollziehen soll,[391] griff Marinetti im *Gründungsmanifest* als Synthese von Revolution, Krieg und Nationalgefühl auf. Er ging sogar noch weiter und setzte im Manifest den Begriff der Gewalt nicht nur funktional als Mittel der Veränderung ein, sondern kennzeichnete den „aggressiven Charakter“ formal und inhaltlich als Kern der futuristischen Bewegung.[392]

3.3. Manifesto dei Pittori futuristi

Marinetti machte das *Gründungsmanifest* des Futurismus in Italien bekannt, indem er es in Zeitungen veröffentlichte und bei Abendveranstaltungen inszenierte, auf denen er die futuristische Theorie verbreitete. Im Februar 1910 besuchte der junge Maler Umberto Boccioni eine dieser *serate* in Mailand. Er schloss sich daraufhin der Gruppierung an und erarbeitete mit Künstlerfreunden das *Manifest der futuristischen Maler*.[393] Anders als das *Gründungsmanifest* wurde das Maler-Manifest in einer öffentlichen Proklamation bekannt gegeben. Boccioni verlas den Text am 8. März 1910 in der Politeama Chiarella in Turin im Rahmen eines futuristischen Abends. Tage zuvor wurden bereits Flugblätter mit dem Manifest verteilt.[394] Unterzeichner des auf den 11. Februar datierten Manifests[395] waren neben Boccioni die Maler Carlo Carrà, Luigi Russolo, Aroldo Bonzagni und Romolo Romani. Als Verfasser gelten jedoch lediglich Boccioni, Carrà und Russolo. So erinnerte sich Carrà: „Wir drei [Boccioni, Russolo sowie Carrà] arbeiteten den ganzen Tag über, und am Abend stellten wir es mit Marinetti und der Hilfe von Decio Cinti, dem Sekretär

---

388 Antliff 2000, S. 727. So auch Bartsch 1977, S. 47.

389 Sorel schrieb der Gewalt eine „schöpferische Potenz“ zu, eine Vereinnahmung, die keinen Bezug zur Realität hatte. Bartsch 1977, S. 49. „Für diese neue Zivilisation wird zwar die Gewalt konstitutiv sein, aber nur als heroische Gesinnung und kriegerischer Akt.“ Vgl. Berding 1969, S. 141.

390 Freund 1972, S. 199.

391 Ebd., S. 203 und S. 210.

392 Vgl. Talpo 2003a, S. 94.

393 Siehe zur Vorgeschichte der futuristischen Malerei Kapitel 4.1.

394 Baumgarth 1966, S. 49.

395 Viele futuristische Manifeste sind auf den 11. eines Monats datiert. Das ist nicht etwa Zufall. Marinetti war abergläubisch und hatte eine besondere Affinität zur Zahl 11, sodass die Texte meist nachträglich auf den 11. datiert wurden. Baumgarth 1966, S. 49 sowie S. 23.

der Gruppe, in allen Teilen fertig".[396] Bezeichnend ist die Mitarbeit Marinettis, die eine inhaltliche Einflussnahme auf das Manifest voraussetzt. Nach ersten, heftigen Reaktionen auf das Maler-Manifest im Verlauf der Turiner *serata* zogen Bonzagni und Romani ihre Unterschriften zurück, stattdessen wurden Gino Severini, ein Studienfreund Boccionis, sowie Giacomo Balla, beider Lehrer, durch ihre Unterzeichnung zu Mitgliedern der Gruppe futuristischer Maler.

Der Text, der als *Manifest der futuristischen Maler* deklariert ist, richtet sich an die „jungen Künstler Italiens".[397] Ähnlich dem Inhalt des vorausgegangenen *Gründungsmanifests* fordert das *Manifest der Maler* kategorisch die Ablehnung alles Alten und der Tradition, gleich zu Beginn erklären die Künstler: „Wir wollen unerbittlich gegen den fanatischen, unverantwortlichen und snobistischen Kult der Vergangenheit kämpfen, der sich aus der unheilvollen Existenz der Museen nährt."[398] Ihre Auflehnung begründen die Verfasser mit den Erkenntnissen der Naturwissenschaften, die die vollständige Abkehr von den alten Meistern notwendig machen:

> Genossen! Wir erklären euch hiermit, dass der triumphale Fortschritt der Naturwissenschaft so große Veränderungen in der Menschheit hervorgerufen hat, daß sich ein Abgrund auftut zwischen den willfährigen Sklaven der Vergangenheit und uns Freien, die wir der strahlenden Herrlichkeit der Zukunft gewiß sind. Die feige Faulheit ekelt uns an, die seit dem 16. Jahrhundert unsere Künstler nur von der unaufhörlichen Ausbeutung antiker Ruhmestaten leben ließ.[399]

Die Künstler beschreiben die Kulturszene Italiens im Text als Farce blinder Bewunderung alter und ebenso blinder Ablehnung neuer Kunst. Da die tradierte Kunst aber keinen Bezug zu der Lebenswirklichkeit der jungen Italiener, der wirtschaftlichen und kulturellen Aufbruchsstimmung habe, sei sie nutzlos. Dagegen propagieren die Künstler eine moderne – futuristische – Kunst, deren Sujet im 20. Jahrhundert geboren wird: „Nur die Kunst ist lebensfähig, die ihre eigenen Elemente aus der sie umgebenden Umwelt findet."[400] Der Text appelliert an den Leser, in Italien Veränderungen herbeizuführen. Die Maler prägen den Begriff von Italien als „Land der Toten"[401] und setzen diesem toten Staat die Moderne entgegen. Ihre Energie schöpft sich aus ihrer Lebenswirklichkeit, aus dem Leben in der Großstadt, der Elektrizität, den neuen Fortbewegungsmitteln: „Und können wir unempfindlich bleiben bei der frenetischen Aktivität der großen Städte, der

---

[396] Carrà [1943] 2002, S. 129. Zit. nach Baumgarth 1966, S. 49.

[397] Boccioni/Carrà/Russolo/Balla/Severini [1910] 1972, S. 37.

[398] Ebd.

[399] Ebd.

[400] Ebd.

[401] Ebd.

völlig neuen Psychologie des Nachtlebens, der fiebernden Gestalten des Viveur, der Kokotte, des Apachen und des Trunkenboldes?“[402] Die Frage ist natürlich rein rhetorischer Natur, wie die futuristischen Künstler müsse nun auch die Kunst das moderne Zeitalter in sich aufnehmen, sowohl in Form als auch in Inhalt: „Allen Künstlern und allen Institutionen […], die sich zwar hinter einer falschen Modernität verstecken, aber an der Tradition, dem Akademismus und vor allem an einer widerwärtigen geistigen Trägheit festkleben“, erklären die Maler „den Krieg“.[403] In der polemischen, provokativen Sprache verschwimmen die Grenzen von Kunst und Leben, Gesellschaft und Politik. Die Künstler fordern: „Fort also mit den gedungenen Restauratoren alter Schwarten! Fort mit den an chronischer Nekrophilie leidenden Archäologen! Fort mit den gefälligen, kupplerischen Kritikern! Fort mit den gichtigen Akademien, mit betrunkenen und ungebildeten Professoren! Fort mit ihnen!“[404]

Angesichts ihrer neuen Ideen fühlen sich die Futuristen unverstanden und ausgegrenzt, ihr Hass richtet sich auf den Verbund aus Akademien, Kritikern und Museen. Zudem prangern sie die Ignoranz gegenüber Künstlern wie Giovanni Segantini, Gaetano Previati und Medardo Rosso an,[405] deren Werke in Italien unter den Kunstkritikern keine Anerkennung finden. Dem Fließtext des Manifests folgen acht nummerierte Schlussfolgerungen und Forderungen, die die futuristischen Maler aufstellen. Darin werden die Verachtung für den Formalismus, die Nachahmung der Natur in der Kunst sowie die rückwärtsgewandte Haltung der Kunstkritiker artikuliert. Im Gegensatz dazu rühmen die Künstler die Originalität und Dynamik des modernen Lebens: „Mit dieser enthusiastischen Zustimmung zum Futurismus wollen wir […] 3. jede Form von Originalität, sei sie auch noch so verwegen oder heftig, preisen; […] 8. das heutige Leben, das die siegreiche Naturwissenschaft unaufhörlich und stürmisch verwandelt, wiedergeben und verherrlichen.“[406] Mit einem Aufruf „Platz der Jugend, den Gewalttätigen, den Verwegenen!“[407] endet das Manifest. Praktische Hinweise für die futuristische Kunst vermögen die Maler nicht zu geben.

Die Bezugnahme auf das *Gründungsmanifest* Marinettis erfolgt nicht allein durch die Funktion des Manifests, die futuristische Malerei zu begründen. Bis 1910 ist der Futurismus noch ein abstrakter, loser Zusammenschluss von Literaten unter der Führung Marinettis, und bereits im ersten Satz des *Manifests der futuristischen Maler* bekunden die Künstler ihren Anschluss an die „Ideale der futuristischen Dichter“.[408] Gemeint sind damit Marinettis Werk und die Verlautbarungen der

402 Ebd., S. 38.
403 Ebd.
404 Ebd.
405 Ebd.
406 Ebd., S. 39.
407 Ebd.
408 Ebd., S. 37.

öffentlichen *serate*, ohne dass die Künstler eine weitere inhaltliche Differenzierung anstrebten. Gemeinsamkeiten zwischen dem *Gründungsmanifest* und dem *Manifest der futuristischen Maler* zeigen sich demnach hinsichtlich der Formulierungen, der Ziele und des Pathos der Texte. Beide Manifeste richten sich ausdrucksvoll gegen die traditionelle Kunst, ihre Repräsentanten und deren Systemrelevanz im Kunstbetrieb. Die Moderne dagegen wird gepriesen, denn Marinetti und die Maler verweisen ausdrücklich auf ihre veränderte Sensibilität und ihr Ziel hin, die Trennung von Kunst und Leben gewaltsam aufzuheben. Schließlich besetzt die Moderne ein neues ästhetisches Ideal und definiert eine neue Schönheit, denn sie findet sich allein in der Dynamik und Gewalt des modernen Lebens.

Das *Manifest der futuristischen Maler* ist ein initiierendes Manifest, wie das *Gründungsmanifest* auch, d.h., dass die Verfasser zwar die futuristische Malerei begründen, inhaltlich jedoch nur abstrakte Bedingungen und Ziele einer futuristischen Kunst erarbeiten, die letztlich einer – sprachlichen und künstlerischen – Konkretisierung bedürfen.

3.4. Manifesto tecnico und Boccionis Pittura Scultura futuriste

Drückt das *Manifest der futuristischen Maler* den gemeinsamen Willen der Künstler zur Erneuerung aus, so mangelt es den Verfassern an praktischen Ideen zur Verwirklichung der neuen, futuristischen Malerei. Diesen Mangel erkannten die Maler schnell und reagierten mit einer weiteren Schrift, die das ästhetische Programm der Bewegung erläutern sollte: *Die futuristische Malerei – Technisches Manifest.* Als Verfasser des *Technischen Manifests* gelten Boccioni, Carrà und Russolo. Balla und Severini, dies es ebenso unterzeichneten, hatten aufgrund ihrer räumlichen Entfernung zu Mailand keinen Anteil daran.[409] In der ausgearbeiteten Theorie wird nun erstmals auch der Einfluss Boccionis und Carràs deutlich. Das Manifest ist auf den 11. April 1910 datiert und knüpft bereits in der Einleitung an das *Manifest der futuristischen Maler* an:

> Im ersten Manifest, das wir am 8. März 1910 von der Bühne des Theaters Chiarella in Turin verkündeten, drückten wir unseren tiefen Ekel, unsere stolze Verachtung und unsere fröhliche Auflehnung gegen alles Vulgäre, alles Mittelmäßige und gegen den fanatischen und snobistischen Kult des Alten aus, die die Kunst in unserem Land ersticken. Damals beschäftigten wir uns mit den Beziehungen, die zwischen uns und der Gesellschaft bestehen. Heute hingegen, mit diesem zweiten Manifest, lösen wir uns entschieden

[409] Vgl. Baumgarth 1966, S. 52.

> von jeder relativen Überlegung und erheben uns zu den höchsten Ausdrücken der reinen Malerei.[410]

Die futuristischen Maler beharren auf ihrer gesellschaftlichen Überzeugung, die von der Verachtung alles Alten, Traditionellen geprägt ist, und erklären sich zu den „Primitiven einer neuen, völlig veränderten Sensibilität".[411] Dabei sehen sie sich jedoch vor verschiedene Probleme gestellt. Zum einen hat keiner der Künstler im Frühjahr 1910 ein futuristisches Bild gemalt, lediglich in Aussicht gestellt haben die Verfasser des *Manifests der Maler* etwas völlig Innovatives. Die Phrasen versprechen neue Formen, neue Themen, die das moderne Leben vorgibt und einen starken emotionalen Reiz der Bilder. Doch wie sich diese Vorgaben umsetzen lassen, bleibt offen. Als weiteres Problem stellt sich der Balanceakt heraus, den das Manifest zu leisten hatte. Gleichermaßen als Anleitung wie als Vermittlung zwischen dem Künstler, dem futuristischen Werk und dem Betrachter konzipiert, umfasst es drei Funktionen. Die neue Malerei, die jede Form klassischer Darstellungsweise negieren und aus dem modernen Leben schöpfen sollte, entzog sich jedoch der Vermittelbarkeit durch das Pathos sowie die inhaltliche Komplexität des Manifests.[412] Folglich entstand ein Paradoxon aus dem Widerspruch zwischen dem Anspruch der Futuristen, ihre Malerei dem Leben einzuverleiben, und der realen Situation, der Notwendigkeit, sich mittels eines Manifests erklären zu müssen. Demnach konnten die programmatischen Manifeste, wie das *Technische Manifest der futuristischen Malerei*, nur das „Lebensgefühl ausdrücken, das die Basis der futuristischen Werke und ihrer Formentwicklung ist"[413] – erst die Bildwerke waren geeignet, die Thesen mit Inhalt zu füllen. Diese Problematik klingt bereits im *Technischen Manifest* an, auch wenn es verheißungsvoll beginnt. Denn zunächst stellen die Maler fest: „Unseren Drang nach Wahrheit können Form und Farbe im konventionellen Sinn nicht mehr befriedigen!"[414] Die Künstler suchen die Wahrheit, die sie in den Erkenntnissen der Naturwissenschaften zu finden glauben. So gelangen sie zu den Schlüsselbegriffen der futuristischen Ästhetik, der stetigen Bewegung und Gleichzeitigkeit aller Dinge, der Auflösung des Raums und der Körper im Licht sowie einer neuen Sensibilität. Diese Merkmale verbinden sich im sogenannten *angeborenen Komplementarismus*[415], der wiederum auf dem Divisionismus basiert. Mit der Ausformung ästhetischer Merkmale hebt sich das Manifest deutlich vom initiierenden Maler-Manifest von 1910 ab. Somit darf vermutet werden, dass der Einfluss Marinettis auf das *Technische Manifest* geringer war als auf das

---

410 Boccioni/Carrà/Russolo/Balla/Severini [1911] 1972, S. 40.

411 Ebd., S. 43.

412 Schneede 1994, S. 50.

413 Ebd.

414 Boccioni/Carrà/Russolo/Balla/Severini [1911] 1972, S. 43.

415 Ebd., S. 42.

Maler-Manifest und Boccioni, Carrà und Russolo eigenständige Inhalte und stilistische Überlegungen einbrachten.

Die futuristischen Maler veröffentlichten in den Jahren nach 1910 – meist als alleinige Verfasser – weitere Manifeste zu verschiedenen Themen, in denen permanent weitere Modifikationen vorgenommen wurden, die das futuristische Bild zwar konkretisieren, jedoch auch die unterschiedlichen Theorien der Künstler wiedergeben. Boccioni, der Initiator, Wortführer und Theoretiker der Gruppe ist,[416] setzte sich am intensivsten mit der futuristischen Kunsttheorie auseinander. 1914 legte er schließlich einen Sammelband mit dem Titel *Pittura Scultura futuriste*[417] (*PSF*) vor. *PSF* besteht aus verschiedenen Manifesten und Essays über Künstler und Künstlergruppen sowie aus Schriften zur futuristischen Kunsttheorie. Es handelt sich dabei sowohl um gesellschaftskritische Texte als auch um solche, die konkrete künstlerische Stilfragen behandelten. Der zeitliche Abstand zu den ersten Manifesten ermöglichte Boccioni zudem eine retrospektive Einordnung der futuristischen Kunst. Er beschrieb zwar die Differenzen zwischen den anfänglichen Zielen und der Umsetzung in der futuristischen Malerei, zugleich beschäftigte er sich konkret mit Motiven und stilistischen Fragen der Verwirklichung. Wenn die futuristischen Werke betrachtet werden, darf ein Blick auf die Texte Boccionis und anderer futuristischer Künstler nicht fehlen, um die theoretischen Grundlagen ihrer Arbeit zu erfassen. Die Texte müssen jedoch differenziert analysiert werden. Zum einen können jene, die nicht von allen Künstlern mit gleichem Anteil verfasst worden sind, nicht uneingeschränkt für das bildnerische Werk aller Maler gelten. So berichtete Severini, dass der enge Austausch der Mailänder Futuristen Marinetti, Boccioni, Carrà sowie Russolo dazu führte, dass die Gruppe eine eigene „Dialektik“ entwickelte, die von Außenstehenden erst nachvollzogen werden musste.[418] Zum anderen ist der Zeitpunkt, an dem die Texte verfasst worden sind, relevant für ihre Funktion. So stellen die frühen Manifeste ein Gerüst a priori dar, spätere Texte wie Boccionis *PSF* übernehmen einen resümierenden Part.

Im Rahmen der Analyse der kunsttheoretischen Texte wird zunächst die Frage zu beantworten sein, wie die Futuristen ihre Sujets auswählten, anschließend werden die künstlerischen Stilmittel zum Ausdruck von Sensibilität sowie zur Darstellung von Licht und Dynamik untersucht.

416 Vgl. Baumgarth 1965, S. 181.

417 *PSF* ist in der deutschen Übersetzung erschienen als *Umberto Boccioni. Futuristische Malerei und Plastik*, hg. von Astrid Schmidt-Burkhardt, Dresden 2002.

418 Severini [1965] 1995, S. 93.

3.4.1. Das Sujet und die Formensprache der futuristischen Kunst

Bereits im *Manifest der futuristischen Maler* heißt es: „Nur die Kunst ist lebensfähig, die ihre eigenen Elemente in der sie umgebenden Umwelt findet."[419] Dieser Satz ist ein klares Plädoyer zugunsten eines zeitgenössischen Sujets. Die Künstler zählen konkret „Eisenbahnen, Überseedampfer, Dreadnoughts, Flugzeuge, Unterseeboote, Großstädte"[420] auf. Im *Technischen Manifest* schreiben sie zudem, dass nicht mehr nur der Mensch in der Kunst vorkommen solle, sondern dass ihre Aufmerksamkeit jedem Objekt gelte:

> Unsere neue Anschauung von den Dingen sieht den Menschen nicht mehr als Mittelpunkt des universellen Lebens. Der Schmerz eines Menschen ist für uns genauso interessant wie der einer elektrischen Birne, die leidet, zuckt und die qualvollsten Schmerzensrufe ausstößt, und die Musikalität der Linie und der Falten eines modernen Kleidungsstücks hat für uns die gleiche emotionelle und symbolische Kraft, die der Akt in der Antike hatte.[421]

Die provokante Formulierung ist Teil des inszenierten Schocks, der seit dem *Gründungsmanifest* zum futuristischen Habitus gehörte. Dennoch wird in den Zeilen deutlich, wie die Künstler das moderne Zeitalter interpretieren: Die technischen Errungenschaften sind zum untrennbaren Bestandteil des Lebens geworden. Bereits im *Gründungsmanifest des Futurismus* personalisierte Marinetti sein Automobil. Ebenso unterziehen die futuristischen Maler eine „elektrische Birne" oder ein „modernes Kleidungsstück" im *Technischen Manifest* einer Vermenschlichung.[422] Bemerkenswert ist dabei, dass die Futuristen nicht die Bedeutung des Menschen in der Kunst herabstufen, sie evozieren durch die sprachliche Inszenierung die emotionale Aufwertung der Technik des modernen Alltags. Schlüsselbegriff ist die Ausdruckskraft, die die Maler den Objekten attestieren. Dabei handelt es sich gleichermaßen um ihre neue ideelle, verändernde Macht wie ihre ästhetisch anziehende Kraft. Wie die Technik und den modernen Menschen behandeln die Futuristen auch die Natur als aktuellen Bildgegenstand.[423] Es liege am Maler, mit „Aufrichtigkeit und Reinheit" die Ausdruckskraft des Sujets zu erfassen.[424]

---

[419] Boccioni/Carrà/Russolo/Balla/Severini [1910] 1972, S. 37.

[420] Ebd., S. 37f.

[421] Boccioni/Carrà/Russolo/Balla/Severini [1911] 1972, S. 42.

[422] Ebd.

[423] Mit diesem Sujet streben die Futuristen einen neuen Ausdruck an, wie Boccioni schreibt: „Wir wünschen uns überdies die baldige Einebnung und Zerstörung der traditionellen Landschaft, wie sie von den Künstlern der Vergangenheit erfunden worden war, da sich schon seit den Impressionisten eine andere Landschaft bereit hält, die ihrer Verherrlichung harrt." Umberto Boccioni: Gegen die Landschaft und die alte Ästhetik, in: Boccioni, PSF [1914] 2002, S. 23.

[424] Boccioni/Carrà/Russolo/Balla/Severini [1911] 1972, S. 42.

In *PSF* stellt Boccioni die Moderne ins Zentrum der futuristischen Malerei:

> Jeder Ort sollte sich hervorragend für unsere Arbeit eignen, und alles sollte Stoff für ein inneres und interpretatives, und nicht ein äußerliches und narratives Schaffen sein. Tatsächlich gibt es nichts Anziehenderes als die Hallen großer Hotels, als Eisenbahnzüge, als die Restaurants bei Nacht, als das Leben inmitten der Menge auf der Straße.[425]

Boccionis Aufzählung erschöpft sich nicht darin, an anderer Stelle spricht er überdies von „Clowns, dem Grotesken, Eisenkonstruktionen und dem höllischen Rhythmus der Fabrik, von Gekreisch, den Pfeifsignalen der Züge, dem Pulsieren des Motors".[426] Diese Inhalte haben, auch wenn Boccioni sie sprachlich überzeichnet, ihren Ursprung in der veränderten Erfahrung des Alltags in Mailand zu Beginn des 20. Jahrhunderts.[427]

Allein ein Aufruf zu gewalttätigen oder grausamen Bildern findet sich weder im *Technischen Manifest* noch in *PSF*. Angesichts der Forderungen nach Zerstörung und Grenzüberschreitung im *Manifest der Maler* hätte dies jedoch vermutet werden können.[428] Tatsächlich ist der Ausgangspunkt für die Künstler die Modernisierung aller „schon abgenützten Motive und Themen".[429] Die Destruktion, die die Verfasser dabei proklamieren, dient demnach der Neuordnung, der Wahrheitssuche. Die zerstörerische Kraft, die sie freisetzen, wird als eine schöpferische definiert. Demnach basiert die futuristische Malerei auf einer destruktiven Grundlage im ersten Schritt, die erst das moderne künstlerische Schaffen im zweiten Schritt möglich macht. Diese Destruktion kann jedoch nur als Geste verstanden werden. Zum einen brauchen die futuristischen Maler die traditionelle Kunst, um sich von ihr abzugrenzen, sie zu modernisieren. Zum anderen ist jeder der Künstler von traditionellen Werken beeinflusst worden, ein Antagonismus, der sich nicht revidieren lässt und letztlich in einer Befreiungsphantasie mündet.

---

[425] Umberto Boccioni: Gegen die Landschaft und die alte Ästhetik, in: Boccioni, PSF [1914] 2002, S. 22.

[426] Boccioni resümiert: „Die Farben, die Geräusche, die Töne, die Formen, die Ideen, die diesen (gemeint sind Eisenkonstruktionen, Jahrmärkte etc.) notwendigen und unbewussten Erscheinungsformen des modernen Lebens dienen, sind der Natur und daher unserer futuristischen Kunst wesentlich näher als alles, was sich die schändlichen Anhänger der Stile der Vergangenheit je vorstellen können." Umberto Boccioni: Das Publikum, modern im Leben, passatistisch in der Kunst, in: Boccioni, PSF [1914] 2002, S. 43f.

[427] Weissweiler 2009, S. 63.

[428] So heißt es im *Manifest der Maler*: „Mit dieser enthusiastischen Zustimmung zum Futurismus wollen wir: […] den Kult der Vergangenheit, die Besessenheit für das Alte, die Pedanterie und den akademischen Formalismus zerstören". Boccioni/Carrà/Russolo/Balla/Severini [1910] 1972, S. 39.

[429] Ebd.

Figuration und Abstraktion

Im *Technischen Manifest* behandeln die Futuristen gleichfalls die Frage der Abstraktion, die sich als einzig geeignetes Mittel auf ihrer Wahrheitssuche erweist: „Stellen wir nochmal fest, daß ein Porträt, um ein Kunstwerk zu sein, seinem Modell weder ähneln kann noch darf; und der Maler trägt die Landschaften, die er wiedergeben will, in sich. Um eine Figur zu malen, ist es nicht nötig, sie nachzubilden; ihre Atmosphäre muss wiedergegeben werden.“[430] Dabei handelt es sich um eine folgerichtige Annahme, die aus den Erkenntnissen der Relativitätstheorie und der Quantenmechanik resultiert. Die Futuristen spielen demnach darauf an, dass der optische Eindruck eines Gegenstandes nicht seiner natürlichen Beschaffenheit entspricht. Dies führt in einer Malerei, deren Aufgabe es ist, die Wahrheit einer modernen Alltagsrealität zu spiegeln, unweigerlich zur Abstraktion.

Boccioni verdeutlicht in einem Schaubild in *PSF* die Ursprünge der futuristischen Abstraktion; neben den wissenschaftlichen Erkenntnissen handelt es sich dabei um die „simultane Durchdringung des Inneren und Äußeren“.[431] Diese versinnbildlicht sich nach Boccioni erst, wenn sich das Sujet auflöst.

3.4.2. Das Licht und die Atmosphäre

Das *Technische Manifest* bringt die futuristische Malerei in einen engen Zusammenhang mit den Erkenntnissen der Naturwissenschaften. So erklären die Futuristen die Phänomenologie des Lichts anhand seiner formgebenden wie formauflösenden Eigenschaften. Formelhaft kündigen die Künstler an, strahlende Farben zu verwenden, die sowohl ihre Emotionen vermitteln als auch *Lichtvisionen*[432] erzeugen können. Im übertragenen Sinne sollen sie Klarheit und Wahrheit transportieren. Doch wie steht es mit der Form, was sagt das Manifest über die Darstellung von Licht im futuristischen Bild aus? Die Künstler betonen, dass Licht und Atmosphäre zu den Teilen der Umwelt gehören, die sie der Wirklichkeit entsprechend darstellen wollen.[433] Was zu Beginn des 20. Jahrhunderts schon bekannt ist: Licht hat die schnellste in der Natur vorkommende Geschwindigkeit und ist außerdem eine Bedingung für das Sehen.[434] Das Wissen, wie Lichtstrahlen auf der Netzhaut

---

[430] Boccioni/Carrà/Russolo/Balla/Severini [1911] 1972, S. 40.

[431] Umberto Boccioni: Warum wir keine Impressionisten sind, in: Boccioni, PSF [1914] 2002, S. 68f.

[432] Boccioni/Carrà/Russolo/Balla/Severini [1911] 1972, S. 42. Vgl. auch Benzi 2003, S. 50.

[433] Reflektierend schreibt Boccioni 1914: „Wir wollen die Atmosphäre modellieren, die Kräfte der Gegenstände, ihre wechselseitigen Einflüsse und die einzigartige Form der Kontinuität im Raum darstellen.“ Umberto Boccioni: Physischer Transzendentalismus und bildnerische Gemütszustände, in: Boccioni, PSF [1914] 2002, S. 196.

[434] Benzi 2003, S. 50. Die Futuristen berufen sich mehrfach auf die Erkenntnisse der Naturwissenschaften, wenn sie ihre neue Malerei erklären. Vgl. Boccioni/Carrà/Russolo/Balla/Severini [1911] 1972, S. 40 und Umberto Boccioni: Bildnerische Grundlagen der futuristischen Malerei und Plastik, in: Boccioni, PSF [1914] 2002, S. 104f.

absorbiert werden, lässt die Futuristen zu dem Schluss kommen, dass Licht zwar die Stofflichkeit der Körper zerstöre, an sich jedoch auch eine formgebende Kraft sei.[435] Sie folgern, dass die Körper nicht in sich geschlossene Gegenstände sein können, sondern in Form und Farbe von ihrer Umwelt beeinflusst werden. Das Einfangen der Atmosphäre eines Gegenstandes, das Zusammenwirken zwischen dem Gegenstand und seiner Umwelt wird daher zum Leitbild der futuristischen Malerei. Boccioni fasst das Ziel 1914 in einer einfachen Formel zusammen: „Gegenstand + Umwelt".[436] In *PSF* erklärt er das Phänomen:

> Oftmals durchschneidet das Licht, als Sonnenstrahl oder als Schein einer elektrischen Lampe, die Umgebung mit einer vorherrschenden bildnerischen Richtungskraft. Dieser Lichtstrom wird im futuristischen Bild als eine Formrichtung betrachtet, die man zeichnen kann, die als Form lebt und die einen konkreten Wert wie jeder andere beliebige Gegenstand hat.[437]

Folglich bestimmen in der Theorie der Futuristen nicht die Konturen die Form, sondern das Licht. Dieses ist nicht an eine feste Stofflichkeit gebunden, im Gegenteil, es befindet sich in Bewegung und wird von reiner Energie geleitet, die formt und verwandelt, erschafft und zerstört. Damit bildet das Licht den Ursprung der futuristischen Lehre des Dynamismus.[438] Nicht allein die Form ist an das Licht gebunden, auch die Farben, die die Zustände des Lebens reflektieren und denen die Futuristen Verben wie „schreien" und „aufflammen"[439] zuordnen, bestimmen die Ausstrahlung der Objekte.[440]

Bei der Formulierung der technischen Umsetzung der Theorie stießen die Futuristen zunächst an ihre Grenzen. Sie kannten die Bilder der Impressionisten und Divisionisten, waren außerdem vertraut mit dem pointilistischen Stil. Doch zu der neuen Malerei des Kubismus, die 1907/08 von Pablo Picasso und Georges Braque in gegenseitigem Austausch entwickelt worden war, hatten sie keinen Zugang. Dementsprechend setzten die italienischen Künstler in der Technik, das Licht und die Körper auf die Leinwand zu bannen, beim Divisionismus an. Im *Technischen Manifest* heißt es:

> Die Schatten, die wir malen, werden mehr Leuchtkraft als das Licht auf den Bildern unserer Vorgänger haben, und unsere Bilder werden im Vergleich zu den in den Museen deponierten wie der strahlendste Tag neben der fins-

435 Boccioni/Carrà/Russolo/Balla/Severini [1911] 1972, S. 40.

436 Umberto Boccioni: Dynamismus, in: Boccioni, PSF [1914] 2002, S. 123.

437 Umberto Boccioni: Verfestigung des Impressionismus, in: Boccioni, PSF [1914] 2002, S. 141.

438 Vgl. Umberto Boccioni: Physischer Transzendentalismus und bildnerische Gemütszustände, in: Boccioni, PSF [1914] 2002, S. 196.

439 Boccioni/Carrà/Russolo/Balla/Severini [1911] 1972, S. 42.

440 Vgl. Umberto Boccioni: Verfestigung des Impressionismus, in: Boccioni, PSF [1914] 2002, S. 138.

> tersten Nacht erscheinen. Das bringt uns ganz natürlich zu der Schlußfolgerung, daß keine Malerei ohne Divisionismus bestehen kann. Der Divisionismus ist aber nach unserer Auffassung kein technisches Mittel, das man methodisch erlernen und anwenden kann. Für den modernen Maler muß Divisionismus ein ANGEBORENER KOMPLEMENTARISMUS sein, den wir für wesentlich und unumgänglich halten.[441]

Der italienische Divisionismus ging aus dem französischen Spätimpressionismus hervor und die divisionistischen Maler verfolgten das Ziel, ein Objekt im Licht eines Augenblicks darzustellen. Formal-stilistisch bedeutet die divisionistische Malerei die Aneinanderreihung getupfter Komplementärfarben, die sich zu einem fragmentarischen, zerbrechlichen Ganzen verbinden.[442] Auch wenn den Futuristen die Technik des Divisionismus bekannt war, so versuchten sie, diese mit Worten zu erneuern und sie zum sogenannten „angeborenen Komplementarismus“ zu überhöhen. Diese Formulierung erweist sich keineswegs als radikal oder gar innovativ, denn an der Malweise änderte sich – ob angeboren oder methodisch erlernt – erst einmal nichts. Im Gegenteil, die Futuristen bauten ihre Theorie auf einem künstlerischen Stil auf, der sich „vollkommen der gedanklichen Reflexion unterordnet“.[443] Boccioni bewertet in *PSF* die anfänglichen Theorien kritisch. In dem Text *Bildnerische Grundlagen der futuristischen Malerei und Plastik* konstatiert er:

> Was in Italien, in diesem Land der rückständigen und ängstlichen Maler und Bildhauer niemand verstand, war die tiefe Aufrichtigkeit unseres Manifests. Es basierte auf dem Impressionismus, weil ein großes, leidenschaftliches Bemühen, es aus der Realität abzuleiten, uns dazu führte, Behauptungen und allgemeine Gesetze aufzustellen, die anhand von privaten, sorgfältigen und hartnäckigen experimentellen Untersuchungen intuitiv erfaßt wurden, die wir täglich vor der sogenannten Natur machten. […] Ich habe diese Punkte, die man als topografisch bezeichnen kann, festgehalten, um zu zeigen, wie grundlegend wir von der Überzeugung und der objektiven Sensibilität der Impressionisten ausgegangen sind, und daß das 1. technische Manifest der futuristischen Malerei nichts anderes als ein gewaltsamer

[441] Boccioni/Carrà/Russolo/Balla/Severini [1911] 1972, S. 42.

[442] Boccioni schreibt in *PSF* über Komplementärfarben: „Die Komplementärfarben sind in der Malerei eine Errungenschaft, die zum Allgemeingut geworden ist. […] Heute akzeptiert jeder, daß die Fläche des Himmels durch Komplementärfarben aufgebrochen, ausgefüllt und intensiviert ist, die den Abstufungen, der Abnahme, den Veränderungen der räumlichen Tiefe entsprechen, die es zwischen Horizont und Zenit gibt.“ Boccioni wehrt sich somit gegen die frühen Gegner des Impressionismus und Divisionismus. An gleicher Stelle plädiert er für die Verwendung reiner Farben, um eine „von Lyrismus, von faszinierender Jugend, von Jungfräulichkeit, von instinktiver Vulgarität gesättigte wilde, sorglose, also kunst- und museumsfeindliche Atmosphäre entstehen“ zu lassen. Umberto Boccioni: Dynamischer Komplementarismus, in: Boccioni, PSF [1914] 2002, S. 147 und S. 151.

[443] Benzi 2003, S. 49.

> synthetischer Impressionismus ist, der einzige Neo- und Postimpressionismus, der für uns, die wir in Eile waren, möglich war […] eine Art Militärzug, der uns, nachdem er die vorgeschobenen Stellungen des einzigen zu fürchtenden Gegners (der Franzosen) durchquert hatte, zur äußersten Avantgarde bringen sollte.[444]

Boccioni beschreibt demnach die künstlerischen Anfänge der Futuristen als eine Suche nach Orientierung. Ausgangspunkte waren dabei die Wissenschaften wie auch die Malerei, die die Künstler bereits kannten – der französische Spätimpressionismus und der italienische Divisionismus. Doch diese Kunststile boten den Futuristen lediglich Verfahren im Umgang mit der Farbe. Das Formproblem war damit noch nicht gelöst.[445]

Das Licht hat daher den gleichen Stellenwert wie die sinnbildliche Kraft, die die Bewegung zu entwickeln hofft. Es hat ein destruktives Potential, das sich in der Neuschöpfung auflöst und ist somit ein objekt- und raumauflösendes Element. Auf diese Weise verbindet das Licht den Gegenstand mit seiner Umwelt; es verweist die Künstler auf die Atmosphäre des Sujets. Das Zusammenwirken des Gegenstandes und seiner Umwelt beschreiben die Futuristen in dem anlässlich der futuristischen Ausstellungen 1912 verfassten Text *Die Aussteller an das Publikum* folgendermaßen:

> Wenn man eine Person auf dem Balkon (Innenansicht) malt, so begrenzen wir nicht die Szene auf das, was uns das schmale Fensterviereck zu sehen erlaubt, sondern wir bemühen uns, die Empfindungen des Auges der auf dem Balkon befindlichen Person in ihrer Gesamtheit zu geben: das sonndurchflimmerte Gesumm der Straße, die beiden Häuserreihen, die sich zu seiner Rechten und Linken entlangziehen, die blumengeschmückten Balkons; das heißt: Gleichzeitigkeit der Atmosphäre, folglich Ortsveränderung und Zergliederung der Gegenstände, Zerstreuung und Ineinanderübergehen der Einzelheiten, die von der laufenden Logik befreit, eine von der anderen unabhängig sind.[446]

Licht und Atmosphäre, Dynamik und Gleichzeitigkeit greifen in der futuristischen Theorie ineinander und führen schließlich zum Auseinanderbrechen der geschlossenen Kontur.

---

[444] Umberto Boccioni: Bildnerische Grundlagen der futuristischen Malerei und Plastik, in: Boccioni, PSF [1914] 2002, S. 109f.

[445] Der Text mit dem Titel *Dynamischer Komplementarismus* muss als Versuch Boccionis interpretiert werden, die Formsuche der Futuristen bis Herbst 1911 zu rechtfertigen. Umberto Boccioni: Dynamischer Komplementarismus, in: Boccioni, PSF [1914] 2002, S. 146ff.

[446] Boccioni/Carrà/Russolo/Balla/Severini 1912, S. 13ff.

3.4.3. Dynamismus und Simultaneität

Zum Kern der futuristischen Kunsttheorie zählt auch der sogenannte Dynamismus. Dynamik und Bewegung prägen die futuristischen Manifeste sowohl in inhaltlicher als auch in formal-ästhetischer Hinsicht: Als Charakteristikum des modernen Lebens spiegelt sich die allumfassende Energie in Sprache und Technik wider. Wie das Licht erfassen die futuristischen Maler Bewegung nicht nur als physikalisches Ereignis, sie definieren das Lebensprinzip schlechthin als „festgehaltene dynamische Empfindung".[447] Die Künstler streben die bedingungslose Teilhabe am Leben an, das laut Bergson ein *élan vital* ist. So heißt es im *Technischen Manifest*:

> Alles bewegt sich, alles fließt, alles vollzieht sich mit größter Geschwindigkeit. Eine Figur steht niemals unbeweglich vor uns, sondern sie erscheint und verschwindet unaufhörlich. Durch das Beharren des Bildes auf der Netzhaut vervielfältigen sich die in Bewegung befindlichen Dinge, ändern ihre Form und folgen aufeinander wie Schwingungen im Raum.[448]

Mit dieser Feststellung schließen die Futuristen inhaltlich an das *Manifest der futuristischen Maler* an. Es geht nicht nur um die Darstellung der Veränderungen, die das moderne Zeitalter hervorbringt. Die wissenschaftlichen Erkenntnisse um die Quantenmechanik haben belegt, dass sich jeder Gegenstand durch die Anziehung und Abstoßung seiner Teilchen immerzu in Bewegung befindet. Das Gleiche gilt für das Verhältnis zweier Gegenstände zueinander. Demnach existiert kein statischer Zustand. Für die futuristischen Künstler stand fest, dass die veränderte Sicht auf die Wirklichkeit die Illusionsmalerei revidierte. Bewegung und Dynamismus werden daher zu Schlüsselworten, die die Malerei des Futurismus wohl am eindringlichsten bestimmen. Wenn es im *Technischen Manifest* heißt: „Wir proklamieren […], daß der universelle Dynamismus als dynamische Empfindung wiedergegeben werden muss"[449], so ist dies auch eine Schlussfolgerung aus der Lehre Henri Bergsons. Der französische Philosoph unterteilte die universelle Bewegung in zwei Kräfte: die absolute, jedem Körper innewohnende und die relative Bewegung, die von einem Körper vorgenommene Verlagerung von einem Punkt zum Anderen. Die Futuristen beanspruchten die Lehre für sich, indem sie es sich zur Aufgabe machten, nicht nur die relative, die sichtbare Bewegung, sondern auch die absolute Dynamik bildlich zu schildern.

Boccioni widmet der Unterscheidung von absoluter und relativer Bewegung in *PSF* ein eigenes Kapitel.[450] Einleitend stellt er darin fest: „[I]n Wahrheit gibt es keine Ruhestellung; es existiert nur die Bewegung, die Ruhe ist nur scheinbar oder

---

[447] Ebd.

[448] Ebd.

[449] Boccioni/Carrà/Russolo/Balla/Severini [1911] 1972, S. 43.

[450] Umberto Boccioni: Absolute und relative Bewegung, in: Boccioni, PSF [1914] 2002, S. 115–122.

relativ."[451] Im Folgenden definiert Boccioni, aufbauend auf Bergsons Lehre, den absoluten Bewegungszustand. Dabei handelt es sich um die „lebendigen Linien […], die verraten, wie er [der Gegenstand] sich den Tendenzen seiner Kräfte entsprechend zerlegen würde".[452] In Abgrenzung dazu sei die relative Bewegung die sichtbare Dynamik des Gegenstandes, „ein dynamisches, in der Bewegung des Gegenstandes verankertes Gesetz. Es ist zufällig, weil es eher die beweglichen Gegenstände oder die Beziehung zwischen beweglichen und bewegungslosen Gegenständen betrifft. In Wahrheit aber ist für unser modernes Verständnis des Lebens rein gar nichts bewegungslos".[453]

Demnach unterscheidet Boccioni zwischen der inneren Dynamik und der äußeren Bewegung eines Objekts, die in der Kunst verschiedene Ausdrucksformen annehmen. Wenn nun absolute und relative Bewegung gleichzeitig auftreten, erzeugen sie einen Dynamismus, „der eine neue Form entstehen läßt (Gegenstand + Umwelt), die der kontinuierlichen Ablaufphase des Lebens entspricht".[454]

> Der Dynamismus ist die simultane Aktion der charakteristischen Bewegung, die dem Gegenstand eigen ist (absolute Bewegung), und der Veränderung, die der Gegenstand durch die Ortsveränderung im Verhältnis zur beweglichen oder bewegungslosen Umgebung erfährt (relative Bewegung).[455]

Für die bildnerische Darstellung folgert er:

> Es ist daher nicht wahr, daß schon allein die Zerlegung der Formen eines Gegenstandes Dynamismus ist. […] Dynamismus ist die lyrische Auffassung der Formen, die in der endlosen Erscheinungsform ihrer Relativität von absoluter und relativer Bewegung, von Umgebung und Gegenstand interpretiert werden, bis hin zur Bildung einer Gesamterscheinung: Umgebung + Gegenstand.[456]

An dieser Stelle knüpft Boccioni an die atmosphärische Darstellung an. Indem Bewegung in der futuristischen Theorie immer auch symbolisch-psychologisch als Zustand der Dauer des Lebens begriffen wird, ist ihre Funktion als fester Bestandteil des aktiven, modernen Menschen definiert.

Doch wie kann Bewegung nun malerisch abgebildet werden? Die Schriften Bergsons ermöglichen den Futuristen die Emanzipation von der visuellen Wirklichkeit hin zur Abstraktion. Boccioni präzisiert den Bewegungsbegriff folglich als transzendental-emotives Erlebnis:

---

451 Ebd., S. 115.

452 Ebd., S. 116.

453 Ebd., S. 118.

454 Baumgarth 1966, S. 144.

455 Umberto Boccioni: Absolute und relative Bewegung, in: Boccioni, PSF [1914] 2002, S. 122.

456 Umberto Boccioni: Dynamismus, in: Boccioni, PSF [1914] 2002, S. 123.

> Der Dynamismus in der Malerei und in der Plastik ist daher ein sich entwickelnder Begriff der bildnerischen Realität. Er ist der Ausdruck einer Sensibilität, die die Welt als eine endlose Aufeinanderfolge in Entwicklung befindlicher Vielfalt begreift. Durch die Interpretation der Unbeständigkeit dieser Entwicklung, die das Leben selbst ist, haben wir Futuristen die Urform die Form der Formen, die Kontinuität schaffen können![457]

Boccioni propagiert hier eine Darstellungsform, der die Synthese aus dem individuellen Empfinden des Malers sowie dem Wissen um die Wirklichkeit unabhängig von der sichtbaren Realität zugrunde liegt. Demnach orientiert sich Boccioni an Bergsons Theorie der Dauer als psychologischem Phänomen.[458] So beschreibt die absolute Bewegung ein höheres Gut als eine reine Dynamik: Der Begriff bezeichnet die Qualität des Lebens, das ständige Werden. Obwohl technisch geprägt, verhält sich der Begriff der Dynamik in der futuristischen Kunsttheorie antagonistisch zur Mechanik, indem er die „lebendige Beziehung von Psyche und dem, was sie in Bewegung setzt, der freien Vitalität des Körpers“[459] spiegelt. Tritt diese Dynamik in einem Bild auf, so wird es einen hohen Grad an Abstraktion aufweisen, bemerkt Boccioni in *PSF*.[460]

Aus dem universellen Dynamismus leiten die Futuristen ein weiteres natürliches Phänomen her: die Gleichzeitigkeit aller Dinge. Wenn sich alles zu jeder Zeit in Bewegung befindet, wissenschaftlich wie im Hinblick auf die Moderne auf ideeller Basis, müsse dies zwangsläufig simultan geschehen. Boccioni resümiert: „Mit dem Dynamismus erhebt sich die Kunst daher zu einer höheren geistigen Stufe, läßt einen Stil entstehen und wird zum Ausdruck unserer Epoche der Geschwindigkeit und der Simultaneität.“[461] Die Forderung nach Simultaneität im Bild bedarf zwar der räumlichen Dekomposition, ist aber dennoch von den Futuristen bewusst gewählt, um Wirklichkeit zu suggerieren.[462] Die Künstler begründen dies mit der Beobachtung, dass auf den Menschen in der Stadt viele Dinge und Geräusche

---

[457] Ebd., S. 130.

[458] Boccioni kannte Bergsons Theorien seit 1910. Vgl. Petrie 1974, S. 142.

[459] Ebd., S. 145f.

[460] Boccioni schreibt in Anlehnung an den Kubismus: „Es ist daher nicht wahr, daß schon allein die Zerlegung der Formen eines Gegenstandes Dynamismus ist. Sicherlich haben die Zerlegung und die Deformation für sich einen Bewegungswert, denn sie unterbrechen die Kontinuität der Linie, sprengen den Rhythmus der Silhouette und vermehren die Begegnungen und die Andeutungen, die Möglichkeiten und die Richtungen der Formen. Aber das ist noch nicht der futuristische bildnerische Dynamismus“, denn „[w]ir Futuristen bieten die Methode, wie man zu einer abstrakteren und symbolischeren Auffassung der Realität gelangt, aber wir definieren nicht das feststehende und absolute Maß, das den Dynamismus hervorbringt.“ Umberto Boccioni: Dynamismus, in: Boccioni, PSF [1914] 2002, S. 122ff.

[461] Ebd., S. 126.

[462] Ballo 1958, S. 14. Vgl. auch Coen 2008/09, S. 54.

gleichzeitig einwirken, die es in ihrer Gesamtheit gemäß ihrer Dauer festzuhalten gilt.[463] Die Synthese der räumlichen und emotionalen Gleichzeitigkeit, die auf den Betrachter einwirkt, fordert verschiedene Perspektiven im Bild. Simultaneität ist so für die Futuristen gleichsam ein stilistisches Mittel, um Bewegung zu erzeugen und sich von der Statik im Bild abzugrenzen.[464] Im futuristischen Konzept der Gleichzeitigkeit fusionieren Sehen und Empfinden, Erleben und Erinnerung wie Zeit und Raum.[465]

Zur Umsetzung der bildnerischen Gleichzeitigkeit heißt es bereits im Vorwort des Katalogs der internationalen Ausstellungen von 1912: „Unser berauschendes Ziel ist […] Simultaneität der Umgebung und folglich Verschiebung und Zerlegung der Gegenstände, Zerstreuung und Verschmelzung der Einzelteile, die von der gewöhnlichen Logik befreit und voneinander unabhängig sind."[466] Stilistisch impliziert Simultaneität folglich bildnerische Abstraktion. Besonderes Augenmerk legen die Futuristen dabei auf die Rolle des Bildbetrachters, die sie revolutionieren wollen. Im *Technischen Manifest* formulieren sie den programmatischen Satz: „Wir setzen den Betrachter mitten ins Bild."[467] Demnach machen es sich die Künstler zum Ziel, den Betrachter an dem Erlebnis, das sie künstlerisch festhalten, teilhaben zu lassen und ihn direkt in das Geschehen auf der Leinwand zu integrieren. Im Umkehrschluss bedeutet dies für die Malerei, in ihre Umwelt einzugreifen. Boccioni charakterisiert folglich das futuristische Gemälde als „emotive architektonische Umgebung, die die Empfindung hervorruft und den Betrachter umhüllt".[468]

An dieser Stelle vollzieht sich in der futuristischen Kunsttheorie eine Wende: Basis der futuristischen Malerei ist die naturwissenschaftliche und ideologische Deutung der Begriffe Licht, Bewegung und Simultaneität. Zwar ist darin bereits ein ideelles, irrationales Moment angelegt. Geht es jedoch um die Wirkung der futuristischen Kunst auf den Betrachter, sind Emotion und Sensibilität zentrale Begriffe in der Theorie. Über ein zu vermittelndes Gefühl versuchen die Künstler, den Betrachter zu erreichen, ihn zu „umhüllen", wie Boccioni schreibt. Dies findet

---

463 Vgl. Boccioni/Carrà/Russolo/Balla/Severini [1910] 1972, S. 37f.

464 Vgl. Umberto Boccioni: Simultaneität, in: Boccioni, PSF [1914] 2002, S. 163.

465 Taylor 1961, S. 13. Boccioni schreibt: „Es geht darum, den Begriff des Raumes, auf den sich der Kubismus beschränkt, und den Begriff der Zeit zu vereinen. Es geht darum, eine bildnerische Konstruktion zu erstellen, in der sich die beiden Begriffe Raum und Zeit gegenseitig im Gleichgewicht halten, um die Emotion auszulösen." Umberto Boccioni: Simultaneität, in: Boccioni, PSF [1914] 2002, S. 165ff. Boccioni drückt damit sein Verständnis für Bergsons Definition der Dauer aus: „Mein Gedächtnis ist da und schiebt etwas von dieser Vergangenheit in diese Gegenwart hinein." Bergson [1907] 2013, S. 12.

466 Boccioni/Carrà/Russolo/Balla/Severini 1912, S. 13ff.

467 Boccioni/Carrà/Russolo/Balla/Severini [1911] 1972, S. 41. Sowohl Boccioni als auch Carrà reklamierten diesen Satz für sich. Vgl. dazu Severini [1965] 1995, S. 142.

468 Umberto Boccioni: Wir stellen den Betrachter mitten ins Bild, in: Boccioni, PSF [1914] 2002, S. 154.

auf einer metaphysischen Ebene unter der Voraussetzung, dass die Künstler eine verstärkte Sensibilität besitzen, statt.

3.4.4. Gemütszustände und Emotionen

Der Begriff *Gemütszustände* taucht erstmals im Vorwort des Kataloges zu den futuristischen Ausstellungen 1912[469] auf, in dem sich die Künstler direkt an das Publikum wenden. Als Resümee schreiben die Futuristen: „Das berauschende Ziel unserer Kunst ist: die Simultaneität der Gemütszustände im Kunstwerk."[470] Der Satz Bedarf einer Konkretisierung, die die Futuristen anschließen: Es handelt sich um eine Malerei aus „Vorstellung und Empfindung", aus „Erinnern und Sehen, das heißt Simultaneität der Umgebung und folglich Verschiebung und Zerlegung der Gegenstände, Zerstreuung und Verschmelzung der Einzelteile, die von der gewöhnlichen Logik befreit und voneinander unabhängig sind".[471] Demnach charakterisieren die Künstler die futuristische Malerei als Synthese aus Erinnerung und Emotion. Die formale Dekonstruktion, die bereits aus einer naturwissenschaftlichen Interpretation natürlicher Phänomene wie Licht und Bewegung resultiert, wird nun durch die Einfühlung des Künstlers untermauert.

Die Gemütszustände gehen zurück auf die *sensibilità* des modernen Künstlers. So betonen die Futuristen bereits im *Manifest der futuristischen Maler*: „Und können wir unempfindlich bleiben bei der frenetischen Aktivität der großen Städte, der völlig neuen Psychologie des Nachtlebens?"[472] Die Künstler setzen die Frage als Stilmittel ein, um die Liebe zur Moderne als Kern der futuristischen Lebensideologie zu unterstreichen. Im *Technischen Manifest* zuvor verweisen die Künstler auf ihre „verschärfte und vervielfältigte Sensibilität"[473], indem sie mit der Feststellung schließen: „Wir sind aber die Primitiven einer neuen, völlig verwandelten Sensibilität."[474] Ihr Einfühlungsvermögen ziehen die Künstler aus dem modernen Leben. Das Wissen um die stete Bewegung, in der sich jedes Atom befindet, die Schnelligkeit von Autos und Straßenbahnen, wie auch das neue Stadtbild: All jene Dinge sind für die Maler Quellen ihres Lebensgefühls,[475] das sie auf die Leinwand zu übertragen suchen. Boccioni resümiert in *PSF*:

> Unser konstruktiver bildnerischer Idealismus leitet seine Gesetze aus den neuen Erkenntnissen ab, die uns die Wissenschaft vermittelt. Er lebt von

[469] Im Rahmen ihrer Ausstellungstournee 1912 gaben die futuristischen Künstler einen Katalog heraus. Bei der deutschen Ausgabe handelt es sich dabei um Kat. Ausst. Berlin 1912.

[470] Boccioni/Carrà/Russolo/Balla/Severini: Vorwort zum Katalog der 1. Ausstellung futuristischer Malerei 1912, in: Boccioni, PSF [1914] 2002, S. 230.

[471] Ebd., S. 228 und S. 230.

[472] Boccioni/Carrà/Russolo/Balla/Severini [1910] 1972, S. 38.

[473] Boccioni/Carrà/Russolo/Balla/Severini [1911] 1972, S. 42.

[474] Ebd., S. 43.

[475] Vgl. Milan 2009, S. 66.

> rein bildnerischen Elementen, erhellt von einer ultrasensiblen Intuition, die aus den neuesten Lebensbedingungen hervorgegangen ist, welche die wissenschaftlichen Entdeckungen, die Geschwindigkeit des modernen Lebens in all ihren Erscheinungsformen und die daraus resultierende Simultaneität der Kräfte sowie die Gemütszustände geschaffen haben.[476]

Kennzeichnet Boccioni gesellschaftliche und technische Faktoren als Ursprung der Gemütszustände, hat das Geistige in Form unbestimmter Andeutungen bereits im Symbolismus in der Malerei Ausdruck gefunden.[477] In der futuristischen Kunst verschmelzen zudem Bewegung und Spontaneität, Energie und Sensibilität in der „dynamischen Empfindung“[478], die den Künstler den inneren Wert seines Sujets erahnen lässt. Im Vorwort zum Katalog der Ausstellungen 1912 heißt es dementsprechend:

> Man berücksichtigt bei einem Menschen gewöhnlich einen jeweiligen Zustand der Bewegung, der Ruhe, der freudigen Erregung oder des melancholischen Ernstes. Aber niemand merkt, daß alle die sogenannten unbelebten Gegenstände in ihren Linien Ruhe oder Tollheit, Traurigkeit oder Heiterkeit ausdrücken. Durch diese verschiedenen Stimmungen wird den Linien, aus denen sie gebildet sind, entweder der Eindruck und der Charakter von wuchtiger Beständigkeit oder von luftiger Leichtigkeit verliehen.[479]

Die Gemütszustände umfassen folglich nicht nur die *sensibilità* des Künstlers für sein Motiv, vielmehr ist es ein Anliegen der Futuristen, den „psychischen totalen Eindruck“[480] ihrer Motive im Bild zu übermitteln, wie es im Vorwort zum Katalog der internationalen Ausstellungen heißt:

> Die Linien eines jeden Gegenstandes verraten, wie er sich entsprechend den Tendenzen seiner Kräfte zerlegen würde. Dieses Zerlegen vollzieht sich nicht nach festen Gesetzen, sondern ändert sich je nach dem besonderen Wesen des Gegenstandes, das aus seiner Psychologie und der Emotion des Betrachters besteht.[481]

Die *Gemütszustände* erfahren hier eine Erweiterung um das Zusammenwirken von Gegenstand und Betrachter sowie die Synthese der „Realität des Geschehenen“

---

[476] Umberto Boccioni: Bildnerische Grundlagen der futuristischen Malerei und Plastik, in: Boccioni, PSF [1914] 2002, S. 102.

[477] Die Realität des Objekts manifestiert sich für Boccioni im subjektiven Blick des Betrachters. Vgl. Petrie 1974, S. 140.

[478] Boccioni/Carrà/Russolo/Balla/Severini [1911] 1972, S. 40.

[479] Boccioni/Carrà/Russolo/Balla/Severini 1912, S. 15f.

[480] Aus einem Vortrag von Boccioni mit dem Titel *Die Malerei des Unsichtbaren*, 29. Mai 1911, Rom. Zit. nach Baumgarth 1966, S. 71.

[481] Boccioni/Carrà/Russolo/Balla/Severini 1912, S. 15f.

und der „Realität der Auffassung".[482] Zum Bildinhalt wird die Verbindung der Erinnerung mit der Erscheinung, die physische und psychische Energie des gemalten Gegenstandes.[483] In diesem Konzept der Gemütszustände zeigt sich erneut ein Bezug zur Lebensphilosophie Bergsons, in der der Künstler durch seine natürliche Intuition am Erkenntnismoment Anteil hat. Insbesondere Boccioni beschäftigt sich intensiv mit dem Wesen der *Gemütszustände* und konkretisiert sie in *PSF*:

> Wir müssen das Kunstwerk in der Malerei und Plastik als Konstruktion einer neuen inneren Realität betrachten, welche, einem vor uns fast völlig unbekannten Gesetz der bildnerischen Analogie gehorchend, die Elemente der äußeren Realität gemeinsam konstruieren. Und durch diese Analogie – die das Wesen der Poesie ist – gelangen wir zu den bildnerischen Gemütszuständen. […] Die Komposition eines bildnerischen Gemütszustandes beruht daher nicht auf der Anordnung der Gesten der Figuren oder dem Ausdruck der Augen und der Gesichter, der Posen (alles altes literarisches Gepäck, das wir verachten), sondern sie besteht in der rhythmischen Verteilung der Kräfte der Gegenstände, die von der Energie des Gemütszustandes beherrscht und gelenkt werden, um die Emotion zu bilden.[484]

Laut Boccioni bedeuten die Gemütszustände die Verwandlung des individuellen Erlebnisses in ein optisches: die Verdichtung der Wahrnehmung. Intensiver als die anderen futuristischen Maler arbeitete Boccioni an der Idee und dem Ursprung der Gemütszustände. Das Thema beschäftigte ihn bereits in einem Vortrag, den er 1911 in Rom hält:

> Unser futuristischer Impressionismus ist rein geistiger Art. Wir wollen nicht die optische oder analytische Empfindung wiedergeben, sondern den psychischen und totalen Eindruck. Wir wollen gewissermaßen die Ewigkeit der Sinnesempfindung erreichen. Das will heißen, daß wir nicht irgendwie durch die Wiedergabe einer Seite des Gegenstandes die fixierte Empfindung geben wollen, sondern den Gesamteindruck des Gegenstandes, der sowohl als Erscheinung wie als Erinnerung erfasst, bestimmt und wiedergegeben wird.[485]

---

[482] Pierre 1967, S. 23f. Vgl. auch De Grada 2002, S. 54.

[483] In *Die Aussteller an das Publikum* von 1912 stellen die Künstler fest, dass das futuristische Bild eine Zusammenstellung dessen sein müsse, an was man sich erinnere und was man sehe. Boccioni/Carrà/Russolo/Balla/Severini 1912, S. 15. Vgl. auch Spieler 2006, S. 60. Petrie merkt an, dass sich die Futuristen in ihrem Ziel, die physische und psychische Energie eines Objekts aufzugreifen, an Previati orientieren. Petrie 1974, S. 141.

[484] Umberto Boccioni: Physischer Transzendentalismus und bildnerische Gemütszustände, in: Boccioni, PSF [1914] 2002, S. 179 und S. 183f.

[485] Aus einem Vortrag von Boccioni mit dem Titel *Die Malerei des Unsichtbaren*, 29. Mai 1911, Rom. Zit. nach Baumgarth 1966, S. 71.

1911 definierte Boccioni das Phänomen der inneren Ausdrucksmalerei noch als *Malerei des Unsichtbaren*, die direkt in die *bildnerischen Gemütszustände* übergeht.

Das malerische Konzept schließt die gegenständliche Visualisierung nahezu aus, das Bildmotiv kann in seinem Wesen nur abstrakt wiedergegeben werden.[486] So stellt Boccioni bereits im Februar 1912 in einem Brief die These auf: „Diese Spiritualität wird durch reine mathematische Werte sowie geometrische Abmessungen gegeben, anstelle der traditionellen Reproduktion erobern wir mechanische Mittel“[487], was er 1914 konkretisiert:

> Der Ursprung der malerischen Emotion ist selbst ein Gemütszustand. […] Die Gegenstände müssen durch die Emotion den Rhythmus von Zeichen, von Volumina, von Flächen und von abstrakten und konkreten Skalen bestimmen, die für das Auge das sein werden, was für das Gehör der Ton ist, und nicht die Musik. Die Formen und die Farben müssen also eine bildnerische Emotion darstellen und vermitteln, indem sie den Betrachter in den bildnerischen Rhythmus einhüllen und so wenig wie möglich auf die konkreten Formen (Gegenstände), die ihn ausgelöst haben, zurückgreifen.[488]

Nur scheinbar widersprechen Boccionis Forderungen an die malerische Umsetzung dem transzendentalen Wesen der Gemütszustände. Denn die Spiritualität des Künstlers erwächst aus dem technischen Fortschritt des modernen Lebens.

Die Malerei der Gemütszustände ist demnach Ausdruck der durch das moderne Leben veränderten Sensibilität der Künstler. In ihr verbindet sich die psychische Aussagekraft des Objekts mit der Emotion des Künstlers. Versuchten die Futuristen vor 1912 noch, die Gemütszustände als Sujet aufzugreifen, so verwendeten die Künstler den Begriff später, um die geistige Gabe des Künstlers zu charakterisieren, sich in den Bildgegenstand und dessen Umwelt einzufühlen.[489]

Der Betrachter

Wie kein zweites futuristisches Stilmittel setzen die Gemütszustände die Einbeziehung des Betrachters voraus. Gleichzeitig schaffen sie eine enge Verbindung zwischen Betrachter und Künstler, da die Künstler einen direkten Blick in ihre Reali-

---

486 Calvesi stellt fest, dass die Mal-Geste Futurismus impressionistische und expressionistische Elemente vereint. Calvesi 1967b, S. 55.

487 „Questa spiritualizzazione sarà data da puri valori matematici, da pure dimensioni geometriche, in luogo della riproduzione tradizionale, ormai conquistata dai mezzi meccanici“. Boccioni an Barbantini, Brief vom 12. Februar 1912, in: Archivi II 1962, S. 40.

488 Umberto Boccioni: Physischer Transzendentalismus und bildnerische Gemütszustände, in: Boccioni, PSF [1914] 2002, S. 186f. Die Idee, den Gegenstand durch seinen Rhythmus zu versinnbildlichen, griff Boccioni bereits 1911 in einem Vortrag zur Malerei des Unsichtbaren auf. Die Gemütszustände konkretisierte er darin auch als bildnerisches Mittel zum Ausdruck von Sinneswahrnehmungen. Vgl. Baumgarth 1966, S. 70f.

489 Baumgarth 1966, S. 89.

tät ermöglichen. Der zentrale Anspruch, den Betrachter „mitten ins Bild zu stellen“[490], wird hier verwirklicht. Dass sie hohe Anforderungen an den Betrachter stellen, ist den Künstlern bewusst und sie folgern: „Das Publikum muß begreifen, daß es seine geistige Bildung völlig vergessen muß, wenn es ästhetische Empfindungen verstehen will, die ihm fremd sind. Es soll sich nicht des Kunstwerks bemächtigen, sondern sich ihm hingeben.“[491] Folglich muss sich der Betrachter futuristischer Gemälde von gewohnten Sehgewohnheiten verabschieden. Doch die Futuristen bereiten ihn im Vorwort im Katalog der futuristischen Ausstellungen 1912 sorgfältig darauf vor: Der „rätselhafte Schlüssel“ zu ihren Bildern liege in der Synthese aus „äußerer Handlung“ und „innerer Emotion“ des Malers.[492] Mit ihren bildkünstlerischen Werken tragen sie demnach die Gemütszustände nach außen; die sensibilità des Malers dient als Vorbereitung des Publikums auf die Realität des modernen Lebens.

3.4.5. Durchdringung der Ebenen, Kontinuität und Kraft-Linien

Aus den Prämissen, im futuristischen Bild die Atmosphäre des Sujets, den universellen Dynamismus und nicht zuletzt die Gemütszustände zu erfassen, entwickeln die Futuristen das Prinzip der *Durchdringung der Ebenen*. Dass sie sich von der figürlichen Wiedergabe entfernen wollen, haben die Künstler bereits festgestellt. Zunächst lösen die futuristischen Maler das Problem der Darstellbarkeit der universalen Bewegung, indem sie alle Gegenstände in Kraft-Linien zerlegen, bei denen es sich um die wesentliche Energie des Objekts handelt. Die Kraft-Linien definieren demnach den Aufbau des Objekts sowie seine Beziehung zur Umwelt. Diese Theorie ist im *Technischen Manifest* noch unbestimmt. Im Gegenteil, die Futuristen propagieren zunächst die Auflösung der Gegenstände und des Raumes durch das Licht, eine Folge der Hinwendung zum Divisionismus. Mit der Zersetzung des Bildinhalts in feine, flirrende Farbstriche erzeugen die Maler zudem Dynamik.[493] Davon wenden sich die Künstler jedoch bald zugunsten der Deformation der Sujets ab.[494] So definieren die Futuristen im Vorwort zum Katalog der Ausstellungen von 1912 die Kraft-Linien:

> Um das Problem der Volumina im Bild zu lösen, widersetzen wir uns der Auflösung der Gegenstände, die eine fatale Folge des Impressionismus war. Die Gegenstände werden gemäß Kraft-Linien wiedergegeben, die sie cha-

490 Boccioni/Carrà/Russolo/Balla/Severini: Vorwort zum Katalog der 1. Ausstellung futuristischer Malerei 1912, in: Boccioni, PSF [1914] 2002, S. 232.

491 Ebd., S. 234.

492 Ebd., S. 235.

493 Calvesi 1967b, S. 55.

494 Lavagnino 1961, S. 1213ff.

> rakterisieren, und durch die eine völlig neue poetische Kraft des Gegenstandes entsteht.[495]

Boccioni kennzeichnet in *PSF* den Gegenstand als „Kern von Vibrationen, die als Farbe erscheinen, und zugleich eine Anhäufung von Richtungen [sind], die als Form in Erscheinung treten“[496], und beschreibt die Kraftlinien dementsprechend als „Richtungen der Farb-Formen“:

> Diese Richtungen sind die dynamischen Manifestationen der Form, die Darstellung der Bewegung der Materie in der Bahn, die uns von der Konstruktionslinie des Gegenstandes und von seiner Aktion vorgegeben wird. In diese Richtungen fügen sich die Volumina ein, die die Farb-Form in ihrer endlosen Unbeständigkeit erzeugen.[497]

Boccioni stellt fest, dass jeder Gegenstand durch seine Kraft und seine Schwingungen räumlich konkretisiert wird. Tatsächlich handelt es sich bei den futuristischen Kraft-Linien um unsichtbare Kräfte eines Objekts, die aus seiner Masse sowie seiner energetischen Ausdehnung in die Umwelt resultieren. So haben die Kraft-Linien ihren Ursprung in naturwissenschaftlichen Erkenntnissen über physikalische, elektrische und magnetische Kräfte.[498] Als universale Schwingungen bilden sie wiederum einen abstrakten Rhythmus, der die Energie des Objekts wiedergibt. Die Futuristen streben die Zerlegung der Gegenstände an, um ihren Rhythmus freizulegen. Die Trennung und Vermischung von Farben, Linien und Volumina führt zur *Durchdringung der Ebenen*. So erklärt Carrà 1913: „Die Malerei der Töne, Geräusche und Gerüche will: […] Die Perspektive, jedoch nicht als objektive Wiedergabe der Entfernung, sondern als subjektive Durchdringung verschwommener oder fester, weicher oder scharfer Formen.“[499] Auch Severini deutet die *Durchdringung der Ebenen* als wichtiges Charakteristikum moderner Malerei:

> Mit der Durchdringung der Ebenen und mit der Simultaneität der Umwelt haben wir die gegenseitige Einwirkung der Gegenstände und die Lebenskraft-Umwelt der Materie (Intensität und Ausdehnung des Gegenstandes + Umwelt) gegeben, mit den bildnerischen Analogien weiten wir bis ins Unendliche den Bereich dieser Einwirkungen, dieser Zusammenhänge, dieses Willens und dieser Gegenstände aus. Ihre von unserer bildnerischen Sensi-

---

495 Boccioni/Carrà/Russolo/Balla/Severini 1912, S. 13ff.

496 Umberto Boccioni: Kraft-Linien, in: Boccioni, PSF [1914] 2002, S. 134ff.

497 Ebd., S. 131.

498 Pietropaolo 2009, S. 50.

499 Carrà [1913] 1974, o. S.

> bilität *geschaffene* Grundform ist Ausdruck des *absoluten Lebenswillens* der Materie oder des *universellen Dynamismus* […].[500]

Ebenso konkretisiert Boccioni in *PSF* die *Durchdringung der Ebenen* als abstrakt umschriebenes Stilmittel, dessen Ziel die Vereinigung der futuristischen Kernaussagen zu Atmosphäre, Dynamik und Sensibilität ist. So übersetzt Boccioni den Begriff *Durchdringung der Ebenen* als „bildnerischen Modus, der die Bewegung in einem Bild ermöglicht, indem sie die Gegenstände der Umgebung an der Konstruktion des Gegenstandes, der in diese Umgebung eingetaucht ist, teilhaben läßt".[501] An anderer Stelle drückt Boccioni die *Durchdringung der Ebenen* formelhaft als „Simultaneität des Inneren und Äußeren + Erinnerung + Empfindung"[502] aus. Das Idiom kann ebenso als technischer Passus für die Malerei der Gemütszustände gelten. Deutlich konvergieren hier die Form und ihre Bewegung, die Atmosphäre und die Simultaneität sowie die Empfindung und Erinnerung des Künstlers. Folglich umfasst auch die Durchdringung der Ebenen mehrere Sinnschichten, sowohl die Synthese bildnerischer Mittel als auch jene theoretischer Stilmerkmale. Aus diesem Grund steht bereits im Vorwort zu den internationalen Ausstellungen 1912: „[J]eder Gegenstand beeinflusst den anderen, nicht durch Lichtreflexionen […], sondern durch eine regelrechte Konkurrenz der Linien und durch Schlachten der Flächen".[503] Die physische und psychische Ausstrahlung der Objekte kulminiert demnach in ihrer Durchdringung mit der Umwelt.

Atmosphäre, Dynamismus, Simultaneität und Gemütszustände: Die wesentlichen inhaltlichen und formal-stilistischen Eckpfeiler der Kunsttheorie, die die Futuristen zwischen 1910 und 1914 aufstellten, laufen im Konzept der *Durchdringung der Ebenen* zusammen. Zwar entwickelten die futuristischen Künstler eine ästhetische Anschauung mit festen Begriffen und Merkmalen, sie griffen dabei zunächst auf bekannte Darstellungsmerkmale zurück, wie etwa des Divisionismus. Dass es zur Zeit des ersten Maler-Manifests noch keine futuristischen Gemälde vorzuweisen gab, erklärt die Orientierung an bekannten Stilen. Dennoch impliziert der theoretische Überbau der futuristischen Malerei innovative Stilmerkmale, ein bewusstes Kalkül der Künstler, das sie erst mit Bildwerken aufwiegen mussten. Daraus erklärt sich auch Boccionis Kritik und Konkretisierung der bildnerischen Mittel in *PSF* 1914. Bemerkenswert ist sowohl die Komplexität der futuristischen Theorie wie die inhaltliche Verknüpfung der einzelnen Begriffe: Jeder Bestandteil baut auf einem anderen auf und alles steht miteinander in Zusammenhang.

---

[500] Severini [1913] 1974, o. S.

[501] Umberto Boccioni: Durchdringung der Ebenen, in: Boccioni, PSF [1914] 2002, S. 143.

[502] Umberto Boccioni: Simultaneität, in: Boccioni, PSF [1914] 2002, S. 159.

[503] Boccioni/Carrà/Russolo/Balla/Severini 1912, S. 16.

3.4.6. Der Gewaltgestus

Trotz der aggressiven Aussagen in den futuristischen Manifesten rufen weder Marinetti noch die futuristischen Maler direkt zu Gewaltdarstellungen als Sujet in der Kunst auf. Dennoch ist Gewalt inhärenter Bestandteil der futuristischen Malerei. So heißt es im *Manifest der Maler*: „Mit dieser enthusiastischen Zustimmung zum Futurismus wollen wir […] den Kult der Vergangenheit, die Besessenheit für das Alte, die Pedanterie und den akademischen Formalismus zerstören."[504] In den initiierenden Manifesten überwiegen die kämpferischen Forderungen nach einer kulturellen Neuordnung, die durch eine latent aggressive und militante Sprache unterstrichen werden. Die Künstler erklären im *Manifest der futuristischen Maler* entschlossen „allen Künstlern und allen Institutionen den Krieg, die sich zwar hinter einer falschen Modernität verstecken, aber an der Tradition, dem Akademismus und vor allem an einer widerwärtigen geistigen Trägheit festkleben".[505] Alles Alte, Tradierte in der Kultur bekämpfen sie mit dem Ziel, es vollkommen auszulöschen. Erst auf Grundlage einer Tabula Rasa sei es möglich, Neues aufzubauen. Essentiell für die Theorie ist die unermessliche, vitale Schöpfungskraft, die die Futuristen dem Künstler attestieren. Sie ermögliche es ihm, auf einer unbefleckten, von aller Tradition gereinigten Basis eine in Wesen und Ausdruck moderne, avantgardistische Kunst zu schaffen.

Gewalt nimmt im Futurismus zwei Funktionen ein, zwischen denen unterschieden werden muss. Einerseits tritt sie als Stilmittel der futuristischen Rhetorik auf, andererseits als konkrete gesellschaftliche und künstlerische Forderung. Bei Ersterer handelt es sich um ein von den Verfassern der Manifeste bewusst eingesetztes sprachliches Mittel, um sowohl die Aufmerksamkeit für die Texte zu steigern als auch die Ernsthaftigkeit und Konsequenz ihrer Forderungen zu unterstreichen. Die reißerischen Sätze implizieren überdies jugendlichen Enthusiasmus und Stärke. In der Tat ist die aggressive Rhetorik ein wesentliches Merkmal aller futuristischen Manifeste, die bis zum Ende des Ersten Weltkrieges veröffentlicht werden.[506] Da sich dem Futurismus weitere Künstler anschlossen, die ihrerseits Manifeste verfassten, handelt es sich beim Verfassen solcher Manifeste um ein identitätsstiftendes Moment innerhalb der futuristischen Bewegung.

Verwendeten die Futuristen seit dem *Gründungsmanifest* die aggressive Sprache als ästhetisches Stilmittel, so sind ihre inhaltlichen Forderungen, traditionelle Kunst sowie kulturelle Institutionen zu zerstören, demgegenüber offen Gewalt verherrlichend und menschenfeindlich. Damit verfolgten die Futuristen jedoch ein der sprachlichen Ebene verwandtes Ziel, indem sie die Gewalttat als identitätsstiftenden Stimulus charakterisierten. Auf der gesellschaftlich-psychologischen Ebene stellt die Gewalt ein Mittel zur Intensitätssteigerung des Lebens dar, die den Ein-

---

504 Boccioni/Carrà/Russolo/Balla/Severini [1910] 1972, S. 39.

505 Ebd., S. 38.

506 Vgl. Blum 1996, S. 37.

zelnen mit dem Kollektiv verbindet. In der Kunsttheorie nimmt Gewalt insbesondere eine Funktion als energetische Basis jeder Veränderung ein. Diese These ist in den futuristischen Manifesten jedoch nicht derart eindeutig definiert wie die Gewaltforderung in gesellschaftlicher Hinsicht. Wenn Marinetti von dem „aggressiven Charakter“[507] des modernen Kunstwerks spricht, tangiert er stattdessen eine Metaebene, in der die Aufforderung zur Gewalt zu einem abstrakten Zerstörungsgestus wird. So heißt es zunächst als Voraussetzung im *Technischen Manifest*: „Um die neuen Schönheiten des modernen Bildes erdenken und begreifen zu können, muss die Seele wieder rein werden“.[508] Demnach soll der Mensch in eine Art Urzustand zurückgeführt werden, der ihm die Fähigkeit verleiht, die Ästhetik der Moderne und des futuristischen Gemäldes nachzuempfinden. Diese innere Reinheit könne dagegen nur durch die Destruktion der tradierten Kunst entstehen.

> Wir Italiener brauchen das Barbarische, um uns zu erneuern; wir Italiener brauchen es mehr als jedes andere Volk, weil unsere Vergangenheit die bedeutendste der Welt und daher für unser Leben die furchterregendste ist! […] Wir müssen unsere traditionelle Harmonie, die uns in eine von schmachvoller Verlockung erfüllte sentimentale ‚Grazie‘ stürzen läßt, zertrümmern, niederwerfen und zerstören. Wir lehnen die Vergangenheit ab, weil wir vergessen wollen, und vergessen ist in der Kunst gleichbedeutend mit Erneuerung.[509]

Boccioni umschreibt hier den Destruktionsgestus als aus der Notwendigkeit heraus geboren, einen Wandel herbeizuführen. Er geht gleichsam aggressiv gegen den Autonomiestatus der Kunst vor, wie es die Künstler bereits im Maler-Manifest proklamieren. Sie zweifeln die gesellschaftliche Ordnung in ihrer Gesamtheit an, die Lösung des Problems der Ungleichheit zwischen Anspruch und Wirklichkeit konstruieren sie jedoch symbolisch-irrational aus der Erneuerung der Kunst.[510] Mit dieser Argumentation beziehen sie sich direkt auf die Schriften Marinettis, in denen Gewalt „Triebfeder jedes Geschehens“[511] ist. Wenn Marinetti schreibt: „Mit dieser enthusiastischen Zustimmung zum Futurismus wollen wir […] den Kult der Vergangenheit, die Besessenheit für das Alte, die Pedanterie und den akademischen Formalismus zerstören“[512], versieht er die Gewalt mit einem revolutionären Element, mit einem Befreiungsethos im Sinne Sorels.[513] Somit wird

507 Marinetti [1909] 1972, S. 33.

508 Boccioni/Carrà/Russolo/Balla/Severini [1911] 1972, S. 42.

509 Umberto Boccioni: Bildnerische Grundlagen der futuristischen Malerei und Plastik, in: Boccioni, PSF [1914] 2002, S. 105.

510 Vgl. Ott 1968, S. 372.

511 Meter 1977, S. 72.

512 Marinetti [1909] 1972, S. 39.

513 Diese Stimmung teilten viele Künstler in Europa vor dem Ersten Weltkrieg. Mommsen 1993, S. 27.

die künstlerische mit einer gesellschaftlich-politischen Erneuerung verknüpft. Es handelt sich hierbei um das gleiche Spannungsverhältnis zwischen Politik und Kultur, Anspruch und Wirklichkeit, das auch den „Mythos der nationalen Erneuerung“[514] prägt. Dieser wird charakterisiert von einem Gefühl der Unzufriedenheit, das sich durch viele gesellschaftliche Schichten zieht und seinen Ursprung im lange unvollendeten *Risorgimento* hat. Zwei widerstrebende Tendenzen werden dabei offenbar. Zum einen ergriff die Menschen angesichts von Industrialisierung und Urbanität ein Gefühl von Größe Italiens. Gleichzeitig wurde dieses durch die realen Auswirkungen der Massengesellschaft, der ungleichen Verteilung von Kapital sowie den Umwandlungsprozessen innerhalb der Gesellschaft gemindert.[515] Die Schicht der einfachen Arbeiter wuchs zunehmend, was dazu führte, dass das traditionelle Bürgertum einen sozialen Wandel bis hin zum gefühlten Bedeutungsverlust erlebte. Dennoch hatten die Arbeiter kaum Einfluss auf die politische Gestaltung Italiens. Diese gegenläufigen gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Transformationen sind die Basis für den Mythos der nationalen Erneuerung.[516] Die Futuristen machten sich diesen zu eigen, indem Marinetti Gewalt funktionalisiert: als konkretes Mittel des Fortschritts.[517] Dabei handelt es sich um eine Idee, die er bereits im *Gründungsmanifest* anführte und die wesentlich zum Gründungsmythos des Futurismus beiträgt. Marinetti stilisiert darin Gewalt als aktionistische Macht, die sich einerseits aus der Industrialisierung, andererseits aus dem individuellen Willen zur Transformation speist. Er überträgt den Aktionismus aus dem Manifest auf die Gesellschaft, um diese revolutionär zu umzuformen.[518]

In erster Linie strebten auch die futuristischen Maler danach, Kunst und Kultur zu erneuern. Sie postulierten überdies, dass jede künstlerische Innovation nur in Verbindung mit einem gesellschaftlichen Wandel zu erreichen sei. Das moderne Zeitalter ist dabei der Ausgangspunkt ihrer revolutionären Bemühungen,[519] dessen Chaos und Dynamik sich auf den futuristischen Gewaltgestus übertragen. Auch die aggressive Materialität der Maschine sowie ihr Aneignungscharakter tragen zu der violenten Weltsicht bei.[520] So ist die moderne Industriegesellschaft Gradmesser einer modernen Ästhetik, in der Wirtschaft und Kultur, Arbeit und Leben

---

514 Vgl. Gentile 1997, S. 29.

515 Ebd. Auch der Kunsthistoriker Carl Einstein erkannte ein „Heimverlangen nach alter, sicherer Größe“. Vgl. Einstein [1926] 1996, S. 177. Der Kunstkritiker Theodor Däubler stellte fest: „Italien, das Land der großen Vergangenheit, wollte sich selbständig und vollkommen verjüngen.“ Däubler [1919] 1988, S. 135.

516 Gentile prägt den Begriff als Synthese aus politischen und kulturellen Motiven. Gentile 1997, S. 25f.

517 Die futuristische Kritik sowie der Aufruf zu Gewalt bezogen sich nicht auf die Gesellschaft an sich, sondern auf ihren Zustand. Bartsch 1977, S. 79.

518 Ott 1968, S. 371.

519 Vgl. Lindemann 2001, S. 18.

520 Meter 1986, S. 280.

miteinander verschmelzen, und aus der letztlich der futuristische Schönheitsbegriff hervorgeht.[521]

Indem sie sich an ihrer Lebenswirklichkeit orientierten, zielten die Futuristen zunächst darauf, die städtischen Massen, vor allem die urbane Jugend sowie die Arbeiter zu mobilisieren. Doch dabei solle es nicht bleiben, schon im *Gründungsmanifest* konstruiert Marinetti aus der revolutionären Gewalt das Ziel eines Krieges.[522] Gewalt, Revolution und Krieg seien die Steigerungsformen der futuristischen Vitalität. Obwohl ihr Zerstörung inne liegt, ist Gewalt in der futuristischen Theorie mitnichten mit dem Terminus des Hässlichen zu umschreiben.[523] Stattdessen setzten die Futuristen von Beginn an tradierte moralisch-ästhetische Wertkategorien außer Kraft. In diesem Kontext wird Gewalt zu einer positiv-verändernden Energie,[524] die den Menschen aus seiner Determination befreien kann. Demnach gilt für die futuristische Ideologie ein veränderndes Gewaltverständnis, auf das Popitz' Definition des „Syndroms der Gewalt" anzuwenden ist: „Gewalt wird zum Fanal des Anders-Machens der Welt. Spontaneität, Ganzheit, Gemeinschaft können unbeschädigt gelebt werden. Der Mensch wird erlöst zu sich selbst."[525]

Gewalt ist den Manifesten und theoretischen Texten der Futuristen als Revolutionsmetapher immanent, ohne zu einer konkreten künstlerischen Anweisung zu werden. Dennoch lässt sich die futuristische Ästhetik nur in der Symbiose von Zerstörungslust, Untergangssehnsucht und Heroik begreifen,[526] die für die moderne Welt identitätsstiftend ist. Gewalt resultiert im Futurismus aus dem neuen Zeitalter und dem Willen, die Gesellschaft umzugestalten. Sie ist grundsätzlich dynamisch, als Veränderungsgewalt angelegt und verknüpft mit einem aktiven Menschenbild. Insbesondere in der Synthese aus geistiger und ökonomisch-gesellschaftlicher Argumentation manifestiert sich die Irrationalität des futuristischen Bekenntnisses zur Gewalt, das heißt, dass die Forderung in der Realität keine Grundlage hat, sondern nur ästhetisch zu realisieren ist.

---

[521] Vgl. Bartsch 1977, S. 69.

[522] Marinetti stilisiert den Krieg in seiner „zweckfreien, erhabenen Gewalt" als „Emanation der Welt". Wyss 1996, S. 190. So auch Lindemann 2001, S. 18.

[523] Zelle definiert für den Futurismus die „Zerstörungskraft des Hässlichen". Von dieser Einordnung ist jedoch Abstand zu nehmen, da die Futuristen ein eigenes Theoriengerüst etablierten, in dem tradierte moralisch-ästhetische Wertungen außer Kraft gesetzt wurden. Zelle 1997, S. 226.

[524] Vgl. Marinettis Gedichtband *Destruction* (1905) und das Theaterstück *Roi Bombance* (1905). In dem Theaterstück herrscht die personifizierte Heilige Fäulnis, gleichsam Göttin der Fruchtbarkeit Zerstörung, aber auch Wiederauferstehung. Marinetti lässt hier Tod als „nur eine der unzähligen Veränderungen, deren Ablaufphasen das Leben bilden" erscheinen. Baumgarth 1966, S. 13ff.

[525] Popitz 1992, S. 68.

[526] Fick/Goessl 2002, S. 47.

3.5. Die futuristischen *serate*

Marinetti machte sich die Textform des Manifestes zu eigen, um die Gründung des Futurismus zu vollziehen und die Bewegung zu verbreiten. Sowohl Aufbau als auch provokativer Inhalt und agitative Wortwahl verlangten den Lesern eine Reaktion ab. Marinetti beabsichtigte enthusiastische Zustimmung oder Ablehnung, als denkbar negativste Antwort muss ihm Gleichgültigkeit erschienen sein. Tatsächlich sind die unmittelbaren Reaktionen auf das *Gründungsmanifest* zunächst zurückhaltend-ironisch.[527] Gründe dafür sind in der konzeptuellen Konkretisierung der futuristischen Bewegung im Februar 1909 zu suchen: Hinter der polemischen Sprache lässt sich ein realistisches inhaltliches Programm vermissen; auch werden kritische Fragen hinsichtlich des Zusammenwirkens von Futurismus und Gesellschaft nicht gestellt, sodass ein reflektierender Austausch zwischen den Futuristen und ihrem Zielpublikum nicht zustande kam. Doch das sollte sich ändern. Ab 1910 organisierte Marinetti, zunächst mit den Mitgliedern der Redaktion von *Poesia*, später mit der Kerngruppe der Maler futuristische Abendveranstaltungen, die sogenannten *serate*.[528]

Die erste futuristische *serata* fand am 12. Januar 1910 in der Politeama Rosetti in Triest statt. Durch die Wahl des Veranstaltungsortes Triest untermauerte Marinetti seine politischen Überzeugungen, die von Österreich-Ungarn verwalteten italienisch-sprachigen Gebiete des Trentino sowie Triest an Italien anschließen zu wollen. Einen Monat später, am 15. Februar, veranstalteten die Futuristen eine *serata* im Mailänder Teatro Lirico. Das Publikum in der Großstadt war heterogener als in Triest, und diese *serata* zog vielfältigere Reaktionen nach sich. Es sind diese beiden ersten futuristischen Veranstaltungen, die das Programm und den Verlauf der folgenden *serate* entscheidend prägten. Die Abende verliefen immer nach dem gleichen Konzept: Die Futuristen mieteten ein Theater und verkauften die Eintrittskarten zu sehr günstigen Preisen, gaben sogar Freikarten aus. Da sie aufdring-

527 Die Struktur der futuristischen Manifeste ist auf gesellschaftliche Reaktionen ausgelegt. Werkner attestiert dem Futurismus ein geradezu „missionarisches Sendungsbewußtsein". Werkner 1979, S. 163. Entgegen der Erwartung gab es jedoch nur vereinzelte Reaktionen in Italien, so äußerten sich die Dichter Enrico Thovez (am 20. Februar 1909 in der Turiner Zeitung *La Stampa*) und Ugo Ojetti (am 28. Februar 1909 in der *Illustrazione Italiana*) distanzierend-ironisch zum *Gründungsmanifest* Marinettis. Vgl. Baumgarth 1966, S. 34f.

528 Marinetti erprobte das Konzept der kulturellen Abendveranstaltung an den Aufführungen seiner Theaterstücke *Le Roi Bombance* und *La Donna é mobile*. Ersteres, 1905 veröffentlicht, ist eine Satire über die Politik, die Marinetti mit der Metaphorik des menschlichen Verdauungstraktes beschreibt. Bei *La Donna è mobile* handelt es sich um die Geschichte eines Roboters. Als das Stück bei einer Aufführung in Turin am 9. Januar 1909 vom Publikum ausgepfiffen wurde, ging Marinetti auf die Bühne und bedankte sich beim Publikum für das Pfeifkonzert. Durch die Provokation kam es zu Tumulten und einem ersten Skandal in der medialen Berichterstattung. Marinetti war das nicht neu, er probte bereits bei unterschiedlichen Vortragsabenden in Italien, zuletzt am 6. Dezember in Triest, mit irredentistischer Ausrufen die Grenzüberschreitung. Siehe dazu vertiefend Ponte 1999, S. 17ff.

lich für die Veranstaltungen warben, füllten sie die Theaterräume mit zahlreichen Schaulustigen. Sowohl in Triest als auch in Mailand verlasen Marinetti, der Dichter Aldo Palazzeschi (1885–1974) und weitere Futuristen[529] das *Gründungsmanifest*, anschließend erläuterten sie ihre Zielsetzungen und stellten einige Beispiele aus der futuristischen Poesie vor. In Triest bezog sich Marinetti in seiner Rede mit dem Titel *Discorso ai Triestini* konkret auf die Befreiung des „unerlösten Gebietes".[530] Auch die Mailänder *serata* war politisch konnotiert, Marinetti würdigte an diesem Abend den italienischen General Asinari Bernezzo, der aufgrund anti-österreichischer Äußerungen aus der Armee entlassen worden war.[531]

Am Tag nach dem futuristischen Abend im Teatro Lirico erschien im Mailänder *Corriere della Sera* eine Besprechung des Abends:

> Aber F. T. Marinetti fährt fort, während der Beifall sich hier und da in Pfeifen verwandelt, aber ohne beleidigende Absicht. Man pfeift, wie man klatscht: um Krach zu machen. […] Endlich, mit großer Mühe, kommt der Erfinder des Futurismus zum Schluß und ruft: „Wir Futuristen fürchten nicht das Pfeifen, sondern nur die leichtfertigen Zustimmungen. Wir bitten nicht um Beifall, sondern darum, ausgepfiffen zu werden." Das Publikum ist nicht gewillt, diesen Wunsch zu erfüllen und klatscht wie wild.[532]

Wie der Journalist bemerkte, griffen die Futuristen auch spontane Publikumsreaktionen in den *serate* auf. So äußerten auf der Mailänder *serata* im Publikum befindliche Anarchisten und Syndikalisten angesichts einer anti-österreichischen Proklamation ihre Missbilligung. Der Abend wurde von Zwischenrufen und Pfiffen begleitet, so dass Marinetti provozierend in den Saal rief: „Nieder mit Österreich!"[533] Die Wendung vom Kulturellen zum Politischen zog das Eingreifen der Polizei nach sich. Doch der Affront war kalkuliert und gezielt: Marinetti strebte den Kontrollverlust des Publikums an. Zuschauer wie Futuristen sammelten sich nach dem Ende vor dem Theater, um in lauter Diskussion in die Mailänder Galleria zu ziehen. An diesem Abend war auch der Maler Umberto Boccioni anwesend, den das Konzept des Futurismus, die italienische Kultur grundlegend zu erneuern, tief beeindruckte. Nach einem Treffen mit Marinetti traten Boccioni und seine Künstlerfreunde dem Futurismus bei und verfassten ihr eigenes Maler-Manifest, worüber Carrà in seiner Autobiografie wie folgt berichtete:

---

529 Dabei handelte es sich um den Mitarbeiterkreis von *Poesia* sowie weitere Sympathisanten. Siehe dazu Ponte 1999, S. 23ff.

530 Marinetti [1968] 1983, S. 245–253, hier S. 246.

531 Das Aufgreifen aktueller politischer Ereignisse wurde zu einem festen Bestandteil der *serate*. Vgl. Calvesi 1967d, S. 164.

532 *Corriere della Sera* (Mailand) vom 16. Februar 1910. Zit. nach Baumgarth 1966, S. 41.

533 Ebd., S. 44. Im Folgenden nach Baumgarth 1966, S. 44f.

> Nachdem wir mit unserem Manifest einen Appell an die Jugend gerichtet hatten, mußten wir einsehen, dass diese Art zu indirekt war, um die öffentliche Meinung zu erregen und wir beschlossen daher, in direkteren Kontakt mit dem Volke zu treten: so wurden die berühmten futuristischen Abendveranstaltungen geboren, die einigen Zeitgenossen eine wahre intellektuelle Barbarei erschienen! Diese bizarren großen Massenveranstaltungen, auf denen Kunstprobleme behandelt wurden, die von den meisten Zuhörern absolut nicht begriffen werden konnten, dienten zugleich als Revanche für die vielen Mißgunstbezeugungen, denen unsere Gruppe ausgesetzt war wegen ihrer revolutionären Tätigkeit, die so viele tief verwurzelte Vorurteile bekämpfte und hinwegzufegen hoffte. Aber diese Abendveranstaltungen waren erfolgreich, wenn auch in nichts anderem, als daß in einem Teil des Publikums, und besonders bei der anwesenden Jugend, der Sinn für die Forderung nach mehr spiritueller Freiheit erweckt wurde.[534]

Somit traten die futuristischen Maler zur Verkündung ihres Manifests in der folgenden *serata* am 8. März in Turin auf. Schon beim Einlass in die Politeama Chiarella waren Handzettel verteilt worden, die angeblich von den Insassen der Turiner Psychiatrie stammten, die ihre „Sympathie“ für die futuristischen „Kollegen“ bekundeten.[535] Dementsprechend war die Atmosphäre frenetisch, tumultartig jubelten und pfiffen die Zuschauer, auf der Bühne landeten Kartoffeln und Bohnen. Waren die Manifeste allein inhaltlich provokativ, so verschärfte die offene Diskussion diese Wirkung noch. Das Publikum war ob der gezielten Inszenierung, die sich an den *serate* in Triest und Mailand orientierte, außer sich. Viele Besucher nahmen an den futuristischen Abenden nur teil, um Kontrollverlust und Krawall zu erleben, die seit den ersten Veranstaltungen zum festen Bestandteil der Programme gehörten. Zeitungsberichte hatten die Atmosphäre bereits häufig beschrieben, sodass ein großer Teil des Publikums einzig in Erwartung eines Skandals die Veranstaltungen besuchte.[536] Diese Wirkung auf das Publikum war von

---

534 Carlo Carrà, zit. nach Carrieri 1963, S. 33.

535 Vgl. Baumgarth 1966, S. 52.

536 Die *serate* wurden zu einem großen medialen Ereignis. Werkner 1979, S. 173. Der Kunstkritiker Theodor Däubler erinnerte sich an die *serata* in Florenz: „Als wir uns, eine halbe Stunde vor den angekündigten Vorträgen, in die große Loge der Futuristenfreunde, für etwa 10 Personen (es befanden sich schließlich […] 30 drin), begaben, hörte man schon in den Gängen Geschrei, Gebrüll und Hupengestöhne.“ Als die Futuristen schließlich die Bühne betraten, war das Publikum längst animiert: „In den Bohnen- und Kastanienhagel mengten sich Schleuderwürfe von Kartoffeln, gesottnen Makkaroni, Tomaten und faulen Äpfeln.“ Während Papinis Auftritt wurde der Tumult gar so groß, dass er schließlich von der Bühne ging, „ohne verstanden worden zu sein“. Nach dem Auftritt dann die Überraschung: „Vor dem Theater ereignete sich das Gegenteil von dem, was man angekündigt hatte: das Publikum empfing die Futuristen mit Jubel, begleitete Carrà, Soffici und Marinetti in die nächste Apotheke, wo sie verbunden und gelabt wurden.“ Däubler berichtete auch, dass es Nachahmungen von Studenten gab, die als Futuristen auftraten und damit Tumulte auslösten. Däubler [1919] 1988, S. 137ff.

Marinetti kalkuliert und sollte Aufmerksamkeit für die futuristische Bewegung erregen. Gleichzeitig versuchten die Futuristen jedoch, in den *serate* ihre Kunsttheorie zu vermitteln, was durch die Tumulte oftmals verhindert wurde. Obwohl die beiden Ziele der futuristischen Abende gegensätzlich erscheinen, entsprachen sie doch dem aktionistischen Ideal der Futuristen, die Kunst mit dem Leben zu verschmelzen. In den *serate* bezogen die Futuristen das Publikum bewusst in die Inszenierung mit ein, so dass sie ihre Kunsttheorie direkt in der Realität darstellen konnten.[537] Folglich sind die *serate* als performative Fortsetzung der futuristischen Manifeste auf der Bühne zu interpretieren. War die Nutzung des Manifests durch Marinetti bereits ein „kulturelles Massenspektakel“[538], so bezeichneten die Futuristen ihre Texte als „Propagandamaterial“[539] zur Durchführung ihrer künstlerischen und gesellschaftlichen Ziele.

Dadurch dass die Futuristen ihre Anschauungen der Realität direkt einverleibten,[540] brachen sie die Struktur ihrer eigenen Manifeste auf, da die Reaktionen des Publikums unmittelbar waren. Bei dem Konzept der *serate* ging es nicht nur darum, die futuristischen Inhalte zu verbreiten, vielmehr entwickelten die Futuristen die Kunstform der Aktion und somit des Austausches mit dem Publikum, um die Bewegung zu profilieren. Die *serate* unterlagen dabei einer minutiösen Planung, in die die Rahmenparameter Ort, Zeitpunkt und Publikum mit eingerechnet waren.[541] Die Futuristen bestimmten ihr Zielpublikum, Arbeiter und junge Intellektuelle, und integrierten aktuelle Themen in die Veranstaltungen, um den Besuchern Reaktionen zu entlocken und sie damit selbst zu Akteuren zu machen. Das Publikum sollte schockiert oder erheitert werden, die Tumulte waren lediglich eine kalkulierte Folge der verbalen Provokation und flossen direkt in das Konzept mit ein. Auf einer zweiten Ebene vermittelten die futuristischen Abende das Programm des Futurismus auf der Grundlage des Lebensgefühls der Massen und des Selbstverständnisses als Avantgardebewegung.[542]

---

[537] Die *serate* kennzeichnet ihre Synthese aus performativer und realer Aktion, „es ist ununterscheidbar, ob die Kunst es ist, die durch die Aggression an Realität gewinnen soll, oder ob sie nur den Kanal bildet, durch den sie der Realität wieder zugeleitet wird.“ Hinz 1985, S. 35. Auch Ponte beschreibt das Übergreifen der Aktion von der Bühne in den Publikumsraum: „Jede Aktion ist die situative Variation eines von den Futuristen projektierten Ereigniskonzepts zur Vermittlung ihrer künstlerischen Ideen und Produkte.“ Ponte 1999, S. 253.

[538] Adamson 1990, S. 378.

[539] Aldo Palazzeschi: Il futurismo nelle città del silenzio, in: *Corriere della Sera* (Mailand), 12. April 1959. Zit. nach Baumgarth 1966, S. 67.

[540] Vgl. Fähnders 2000, S. 87.

[541] Ponte 1999, S. 184. Vgl. auch ebd., S. 176ff.

[542] Die *serate* zeichnete insbesondere die physische Präsenz der Futuristen aus. In der Umsetzung verbanden die Künstler traditionelle Methoden wie die Lesung mit innovativen künstlerischen Ansätzen wie der Integration des Publikums. Ponte 1999, S. 185.

Die *serate* sind aus diesen Gründen als frühe, experimentelle Form der Aktionskunst zu bewerten.[543] Das Programm aus Lesung, Theater und Provokation stellte jedoch „keine Synthese verschiedener künstlerischer Kategorien im Sinne eines ‚Gesamtkunstwerks' dar, sondern eine Abfolge verschiedener künstlerischer Entwürfe"[544], wie Günzel feststellt. In der Form ihrer Darbietung bezogen sich die Futuristen direkt auf das moderne Leben, das sie es als schnell, laut, aggressiv sowie als Aneinanderreihung bruchstückhafter äußerer und innerer Eindrücke und Erinnerungen definierten.[545] Die Kunst-Aktionen und gezielten Provokationen standen in Kontrast zu bestehenden Veranstaltungskonventionen.[546] Stattdessen arbeiteten die Futuristen mit Skandal und Schockwirkung[547] und stellten damit insbesondere das Publikum vor eine neue Herausforderung.[548]

Im Verlauf des Jahres 1913 zeigte sich schließlich, dass das Konzept der *serate* erschöpft war. Das Publikum, das die Veranstaltungen besuchte, erwartete weiterhin Tumult und Eskalation. Die Futuristen zielten jedoch zunehmend darauf ab, ihr künstlerisches Programm ernsthaft zu vermitteln. In der Folge veränderten die Künstler die Abende daher zugunsten anspruchsvollerer Veranstaltungen im kleineren Rahmen.[549] Dabei handelte es sich zum einen um Darbietungen in der römischen Galleria Sprovieri, zum anderen um das *teatro sintetico*. Erstere waren noch eng mit den Lesungen und Präsentationen der futuristischen Kunsttheorie innerhalb der *serate* verwandt, doch letzteres stellte bereits das Konzept für das futuristische Theater dar, das die Futuristen neuerdings anstrebten. Die Künstler forderten zwar in beiden Arten der Veranstaltungen noch die Teilnahme des Publikums ein, der Diskurs war aber längst intellektuell ausgerichtet. Um die breite Masse unter der Arbeiterschaft nicht zu verlieren, sorgten die Futuristen weiterhin für Präsenz auf der Straße: Ab dem Sommer 1914 demonstrierten sie mit anderen politischen Gruppierungen für den Eintritt Italiens in den Ersten Weltkrieg.

---

543 Vgl. ebd., S. 168.

544 Günzel 2006, S. 65. Ehrlicher argumentiert, dass die Futuristen mit den *serate* nicht innovative Kunstformen entwickeln, sondern den Futurismus in der Lebenspraxis verankern wollten. Ehrlicher 2001a, S. 125. Dem kann hier nicht gefolgt werden. Vielmehr soll gezeigt werden, dass die Futuristen auf den *serate* mit der Synthese aus traditioneller und performativer Darbietung eine neue künstlerische Vermittlungsform erschaffen haben. Jürgens definiert die *serate* gar als „aktionistische Realisierung eines ästhetisch-avantgardistischen Programms" und als „Kunstreklame". Jürgens 1979, S. 206.

545 Vgl. Günzel 2006, S. 208.

546 Ponte 1999, S. 266.

547 Ebd., S. 276. Vgl. auch Günzel 2006, S. 68. Werkner 1979, S. 174.

548 Die Synthese aus Improvisation und gezieltem Schock, Kunst und realen Ereignissen, griffen die Künstler auch im Futuristischen Theater auf, das mit dem *Manifest der futuristischen Dramaturgie* 1911 begründet wurde. Baumgarth 1966, S. 141.

549 Vgl. Günzel 2006, S. 160ff.

3.6. Futurismus und politische Gewalt

„Nieder mit Österreich!" – Mit dieser Parole Marinettis im Rahmen des futuristischen Abends im Mailänder Teatro Lirico im Februar 1910 wurde die Grenze zwischen dem kulturellen und politischen Futurismus vollends aufgehoben. Die Tendenz dazu ist bereits im *Gründungsmanifest* angelegt, in dem Marinetti erklärt, dass ein gesellschaftlich-kultureller Wandel nur unter der Voraussetzung realpolitischer Gewalt in Form von Revolution und Krieg erfolgen könne.[550] Die Phrasen von der Zerstörung der Akademien und Bibliotheken basieren auf der Idee eines gesellschaftlichen Umsturzes, in dessen Verlauf die politischen Machtverhältnisse neu geordnet werden würden – eine Vorstellung, die auf den Sozialdarwinismus zurückgeht.[551] In den futuristischen Manifesten löst sich die Grenze zwischen ästhetischer und gesellschaftspolitischer Argumentation auf. Vielmehr wird die Destruktion des Alten generell zum Motiv der Reinigung, sei es in Form tradierter Ästhetik oder gesellschaftlicher Strukturen.[552] Daraus resultiert der futuristische Anspruch auf politische Einflussnahme, der sich bis in die Jahre 1914/15 noch verschärft.

Kern der politischen Ambitionen der Futuristen sind 1909/10 noch die irredentistischen Rückeroberungsansprüche über die von Österreich-Ungarn besetzten italienischen Provinzen des Trentino und Triest, die sich auch im Ausruf Marinettis auf der *serata* von 1910 manifestieren. In einem ersten futuristisch-politischen Manifest, das Marinetti im März 1909 anlässlich der italienischen Parlamentswahlen publizierte, wiederholt er programmatisch die Prämissen des *Gründungsmanifests* und bewirbt Nationalismus, Antipazifismus und Antiklerikalismus.[553] Bekämpft werden solle dagegen der sogenannte *Passatismus*, das Ewiggestrige. Zu den Feinden des Futurismus und des von ihm vertretenen modernen Lebens zählen demnach die österreichisch-ungarische Monarchie, der Vatikan, das Bürgertum sowie die Politiker Italiens. Dem *Passatismus* setzt Marinetti die Errichtung einer Künstlerherrschaft, der *Artecrazia*, entgegen. In einem Vortrag 1910 in der Borsa del Lavoro in Neapel erklärte er diese vor Arbeitern:

> Ihr werdet mir sagen, daß nach den Lehren von Georges Sorel nichts gefährlicher für die Interessen des revolutionären Proletariats ist als die Intellektuellen. … Aber wir Künstler sind nicht die sogenannten Intellektuellen. Wir sind vor allem schlagende Herzen, vibrierende Nervenbündel, Instink-

550 Vgl. Citadino 2009, S. 16f.

551 Vgl. Lista 2008, S. 93.

552 Die Futuristen deuteten die Lebensphilosophie politisch; die gesellschaftlichen Forderungen der Künstler haben demnach ihren Ursprung im Ästhetischen. Ehrlicher 2001a, S. 122f. Vgl. auch Milman 1996, S. 157f.

553 Archivi I 1958, S. 31. Marinetti teilte diese Ziele mit der nationalistischen Bewegung Corradinis. Antliff 2000, S. 727.

> te, Wesen, die nur von der göttlichen, berauschenden Intuition gelenkt sind, und wir sind alle von dem sogenannten heiligen Feuer entflammt oder glauben es zu sein.[554]

Folglich umfasst die *Artecrazia* zwei Schlüsselthemen: Zunächst sollen Künstler, die sich mit den Zielen der Arbeiterbewegung identifizieren, die Herrschaft (das „Proletariat der Genies“[555], wie Marinetti später definierte) übernehmen. Das zweite Thema betrifft den inhaltlichen Kern der *Artecrazia*, die *Italianità*, die die Futuristen in dem Satz: „Das Wort Italien muss über dem Wort Freiheit stehen!“[556] konkretisieren. Denn das thematisierte Nationalbewusstsein der Futuristen diente dazu, den Minderwertigkeitskomplex, der durch die versäumten Reformen nach dem *Risorgimento* entstehen konnte, in ein „Überlegenheitsgefühl“[557] zu verwandeln. Dieses konnte sich bereits aus den spürbaren Veränderungen in den Städten Norditaliens, die aus der Industrialisierung hervorgegangen waren, speisen. Aufgrund der Übernahme politischer Ziele in das futuristische Programm waren die Futuristen in der Lage, ihre Unzufriedenheit über die Republik auszudrücken. Gewalt gegen den Staat tritt zumeist dann auf, wenn das Vertrauen der Bevölkerung in politische Autoritäten und Institutionen verloren gegangen ist und die Grundlagen des Gemeinwesens nicht länger legitimiert erscheinen.[558] Die Futuristen sahen im italienischen Staat eine reale Bedrohung für Werte wie Freiheit und Fortschritt,[559] weshalb Marinetti den Futurismus konträr zur politischen Organisation Italiens darstellte. Er wollte nicht nur in der kulturellen und politischen Landschaft Italiens eine Veränderung herbeiführen, sondern das Zeitalter der industriellen Moderne symbolisch in einer neuen Staatsorganisation in die politische Realität überführen.

Erwiesenermaßen positionierte Marinetti den Futurismus 1909/10 nahe der politischen Linken.[560] In seiner Rede vor den Arbeitern in Neapel betonte er die Kooperation zwischen Futuristen, Sozialisten und Syndikalisten. Viele Sozialisten lehnten jedoch die von Marinetti definierte Gewalt als Motor einer modernen

---

[554] Marinetti: *Futurismo e Fascismo*, Foligno 1924, zit. nach Baumgarth 1966, S. 119.

[555] Der Ausdruck stammt aus dem Text *Jenseits vom Kommunismus*, den Marinetti 1919 verfasste. Er führte darin aus: „Die Künstler an die Macht! Das große Proletariat der Genies wird regieren.“ Marinetti [1919] 1974, o. S.

[556] Marinetti/Boccioni/Carrà/Russolo [1913] 1966, S. 156.

[557] Baumgarth 1966, S. 114.

[558] Meyer 2002, S. 1203.

[559] Vgl. ebd., S. 1212. So stellte auch Severini fest, dass die jungen Künstler in der Zeit der sozialen Bewegungen, der Klassenkämpfe und der gewaltsam unterdrückten Streiks im Verlangen nach sozialer Gerechtigkeit auf der Seite der Unterdrückten standen und sozialistische und kommunistische Ideale teilten. Severini [1965] 1995, S. 14.

[560] So nahmen auch der revolutionäre Syndikalist Filippo Corridoni sowie der Sozialist Benito Mussolini an der Mailänder *serata* 1910 teil. Berghaus 1996, S. 51f. Vgl. auch Roche-Pézard 1982, S. 127ff. Sowie Ciampi 1989.

Gesellschaft sowie den futuristischen Nationalismus ab.[561] Er zeigte sich dabei ganz opportunistisch, denn er hielt gleichzeitig Kontakt zu den Nationalisten um Enrico Corradini (1865–1931).[562] Indem in die politischen Manifestationen der Futuristen Elemente unterschiedlicher Parteien und Interessengruppen Eingang fanden, umgingen sie zwar eine frühzeitige Festlegung, schufen dadurch aber Widersprüche in ihren Programmen.

Kern des politischen Statements des Futurismus ist die Legitimation des Änderungswillens durch Gewalt, die die italienische Gesellschaft und Kultur erneuern solle. Durch diese symbolische Aufladung prägt die futuristische Gewalt ein irrationaler, ritueller Charakter. Als „ritualisierte Gewalt" gilt, wenn sie

> in eine Handlung oder ein Interaktionsgeschehen als Ritual eingebaut und auf ein anderes Ziel hin ausgerichtet ist. Gewalt ist dabei ganz wesentlich Inszenierung, die entweder über rein symbolisch vermittelte oder ganz ohne Über- und Unterordnungsprozesse gewaltsamer Machtaktionen mit ihren klar erkennbaren Opfer- und Täterrollen und v. a. ohne bösartige Verletzungsabsicht auskommt und auf der Freiwilligkeit und Egalität der Teilnehmer beruht.[563]

Ist Gewalt in den politischen Manifesten unzweifelhaft im Sinne einer Drohgebärde inszeniert, so dient sie vor allem dazu, die Radikalität der Bewegung nach außen hin zu untermauern und im Inneren identitätsstiftend und gemeinschaftsbildend zu wirken.

Aggressivität, Gewalt und Krieg werden im Futurismus als Ziele des vitalen, kreativen und modernen Lebens gedeutet: „Nur durch die Kunst und das künstlerische Schaffen könnten neue Werte für die Gesellschaft erzeugt werden."[564] So können die politischen Aussagen der Futuristen bis 1913 als rituelle Gewalt gedeutet werden. Selbst das *Politische Programm des Futurismus* von 1913[565] umfasst neben Patriotismus und Nationalismus noch Punkte, die eine Modernisierung und Neustrukturierung beinhalten:

---

561 Berghaus 1996, S. 59. So auch Lista 2009a, S. 15.

562 Berghaus 1996, S. 59f. So auch Adamson 1980, S. 15. Talpo bemerkt, dass Marinetti irrational Gewalt, Revolution, Krieg sowie Nationalismus vereinte, was viele Mitglieder der Arbeiterbewegung ablehnten. Talpo 2003a, S. 97.

563 Imbusch 2002, S. 41.

564 Martin 1968, S. 186. Vgl. auch Re 2004, S. 84ff.

565 Marinetti/Boccioni/Carrà/Russolo [1913] 1966, S. 156f. In einem Brief an Ardengo Soffici beschrieb Marinetti, wie die politischen Manifeste in Florenz verteilt werden sollen: „Wir brauchen viele futuristische Hände, um die zahlreichen politischen Programme des Futurismus aus einem Auto in ganz Florenz zu verteilen. Verpasse es nicht." („Abbiamo bisogno di molte braccia futuriste per lanciare da un automobile per tutta Firenze innumerevoli programmi politici futuristi. Non mancare.") Marinetti an Soffici, Brief vom 20. Oktober 1913, in: Archivi I 1958, S. 299.

> Kult des Fortschritts und der Geschwindigkeit, des Sports, der physischen Kraft, des Wagemuts, des Heroismus und der Gefahr gegen Kulturbesessenheit, humanistische Ausbildung, Museen, Bibliotheken und Ruinen – Abschaffung der Akademien und Konservatoren. […] Durchgreifende Modernisierung der passatistischen Städte (Rom, Venedig, Florenz, usw.).[566]

Obwohl die Futuristen auch wirtschaftliche und außenpolitische Punkte in ihr Programm integrierten („Eine zynische, schlaue und aggressive Außenpolitik – koloniale Expansionspolitik – freie Wirtschaft."[567]), entbehrten die Forderungen doch einer konkreten Ausgestaltung. Vielmehr sollten sie die oppositionelle Einstellung des Futurismus gegenüber der Regierung unterstreichen und potenzielle tatsächliche Gewalt aus dieser Dissidenz heraus rechtfertigen. Obwohl die Futuristen vor konkreten politischen Zielvorstellungen nicht zurückschreckten, beherrschte die futuristische Gewaltforderung immer noch eine symbolische, kommunikative Ebene, die man als „kulturelle Gewalt" beschreiben kann.[568] Im Verlauf des Jahres 1914 wurde die Interpretation von Gewalt als Rausch und Gefahr[569] auf ein reales Ereignis gelenkt, den Krieg.

Oszilliert das politische Programm der Futuristen 1913 noch zwischen „linken" und „rechten" Positionen, scheint mit Kriegsausbruch 1914 der rituelle Gewaltgestus in die Realität überführt zu werden. Im Krieg erkannten die Künstler die Möglichkeit, mit der alten, *passatistischen* Welt endgültig zu brechen, sie stilisierten ihn als Möglichkeit gesellschaftlicher und geistiger Erneuerung.[570] Schneede beobachtet:

> Zu einem Zeitpunkt, da sich die rhetorischen Gesten Marinettis mehr und mehr entleerten, da sie sich offen zeigten für wechselnde Inhalte, wurde der Krieg den Futuristen zur fundamentalen Aktion, zur umfassenden Bewegung, zur eigentlichen Realisation des Dynamismus und des antipassatischen Aufruhrs.[571]

---

566 Marinetti/Boccioni/Carrà/Russolo [1913] 1966, S. 156f.

567 Ebd., S. 156.

568 Vgl. Imbusch 2002, S. 36.

569 Rausch und Gefahr sind nur zwei Schlagwörter, die im Spannungsfeld der frühen 1910er-Jahre kreisen. „Bei dem Versuch, die Trivialität seines Lebens zu transzendieren, fühlt sich der Mensch getrieben, das Abenteuer zu suchen, über die Schranken menschlicher Existenz hinauszublicken und sie sogar zu überschreiten." Fromm 1974, S. 242. Diese Aussage muss kritisch reflektiert werden. Die Futuristen entwarfen ein vitalistisches Lebensgefühl, das Gewalt als gesellschaftsverändernde Kraft verherrlichte. Holthusen hingegen merkt an, dass insbesondere bürgerliche Bildungsschichten für die Faszination antibürgerlicher Ressentiments offen waren. Holthusen 1966, S. 18.

570 Vgl. Anz 1996, S. 238. Vgl. zur Begründung revolutionärer Gewalt Münkler/Llanque 2002, S. 1226.

571 Schneede 1994, S. 182.

Demnach ersetzt der Krieg aufgrund seiner umfassenden Gewalt die Revolution, die die Futuristen zuvor angestrebt hatten.[572]

Sie glorifizierten den Krieg auf zwei Ebenen. Zum einen scheint sich im Krieg die Vorstellung eines aktiven Lebens zu verwirklichen, das in der Nähe zum Tod am stärksten ausgeprägt ist.[573] Zum anderen attestierten die Futuristen dem Krieg jene reinigende Änderungsgewalt, die zu einer grundlegenden Systemerneuerung führen sollte. Diese Vorstellung war zu der Zeit in Europa weit verbreitet. In der Zeitschrift *Kunst und Künstler* trat der Kritiker Karl Scheffler für den Krieg ein und spürte ein „dunkles Verlangen nach einer läuternden Katastrophe, nach Leiden, Kampf und Sieg", um den Idealismus zu regenerieren und die Menschheit in einen ursprünglichen Zustand zurückzuführen.[574] Derselbe Anachronismus zwischen Voranschreiten und zur Basis zurückkehren prägt auch die futuristische Ausdrucksweise.

Nach dem Kriegsausbruch im Sommer 1914 blieb Italien vorerst neutral, sodass die Futuristen ihr Ziel gefährdet sahen und an Interventionsdemonstrationen teilnahmen. Mit ihrem aktiven Auftreten auf diesen Veranstaltungen wurde der Futurismus von der Kunsttheorie endgültig in die real-politische Sphäre überführt. Zuvor hatten die Futuristen ihre politische Gewaltbereitschaft lediglich rhetorisch kommuniziert und im künstlerischen Rahmen der *serate* inszeniert. Als Marinetti den Krieg im *Gründungsmanifest* als „einzige Hygiene der Welt" beschrieb, sollte der polemische und pathetische Ausdruck eine Kunst einleiten, die ebenso grausam wie das Leben selbst war.[575] Gleichzeitig ästhetisiert die Aussage den Krieg zum Kunstwerk. Dieser pervertierten Vorstellung liegt die Auffassung des Krieges als Urgewalt zugrunde, die die „erstarrte Gesellschaft für ihre Lebensfeindlichkeit bestraft".[576] Diese Auslegung überführten sie 1914 schließlich in die Realität, indem die Futuristen für den Kriegsbeitritt Italiens demonstrieren.

Anhand des Libyenkrieges 1911 lässt sich die Strategie der Futuristen beobachten – auch wenn sich zu diesem Zeitpunkt ihre politischen Ziele noch auf abstrakte Phrasen beschränkten. Marinetti war nicht nur Korrespondent in den Kampfgebieten, er verfasste mit dem Text *La battaglia di Tripoli*[577] auch ein flammendes Plädoyer zugunsten des Krieges. Eine kritische Spiegelung der futuristischen

[572] Vgl. Hinz 1985, S. 117. Bartsch erkennt in Ansätzen bereits 1911 die Tendenz, die Theorie in die gesellschaftliche Realität zu überführen: „Das theoretisierte gewalttätige Element in der futuristischen Bewegung erprobt nach einiger Zeit in genau diesem Sinne seine praktische Anwendbarkeit, nicht mehr spontan aus der je individuellen Psyche des Einzelnen herleitbar, sondern jetzt ideologisch fundiert, organisiert und folgen-bewußt in Gang gesetzt". Bartsch 1977, S. 73.

[573] Anz 1996, S. 244.

[574] Scheffler 1915, S. 2.

[575] Calvesi 1967a, S. 6.

[576] Anz 1996, S. 236.

[577] Marinetti: *La battaglia di Tripoli*, 26. Oktober 1911.

Theorie im kriegerischen „Ereignis" findet hier jedoch nicht statt. Im Gegenteil, Marinetti stellt den Krieg inhaltlich stark ästhetisiert dar und vergleicht die Kampfhandlungen mit einem „Fest".[578] Hatte Italien den Krieg in Libyen aus machtpolitischen und ökonomischen Interessen begonnen, beschreibt ihn Marinetti dagegen als psychologisches Moment, das die Massen vereinige und wahre Kraft und Heroismus hervorbringe.[579] Diese Haltung erweist sich als prägend für den Umgang der Futuristen mit dem Thema Krieg. Nachdem Italien im Mai 1915 schließlich in den Ersten Weltkrieg eintrat, meldeten sich viele Futuristen freiwillig zum Kriegseinsatz. Der politische Einsatz gehörte damals zum festen Bestandteil der Bewegung und 1919 gründete Marinetti die futuristische Partei.

3.7. Zwischenfazit

3.7.1. Mobilisierung und Agitation als künstlerische Stilmittel

Die gesellschaftlichen Forderungen verweisen darauf, dass der Futurismus als Reaktion auf die nach dem *Risorgimento* versäumten politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Reformen und Entwicklungen Italiens entstanden ist. Eine inhaltliche Konstante in den ersten Manifesten ist der Versuch, den Futurismus als gesellschaftlich-kulturelle, revolutionäre Avantgardebewegung zu etablieren. Die Futuristen wenden sich gegen Bürgertum und Staat, gegen kulturelle Institutionen und den italienischen Neo-Idealismus.[580] Sie verfolgen die Mission, in Italien die Moderne zu verkünden, das politische und intellektuelle *Risorgimento* zu vollenden.[581] Zu diesem Zweck lancieren sie eine Vielzahl von Manifesten, in denen sie nicht nur ihre Theorien verbreiten, sondern diese auch nutzen, die Hoheit über die Interpretation der Bewegung zu behalten. Die futuristischen Manifeste stehen demnach von Beginn an im Spannungsfeld zwischen „ästhetischer und kommunikativer Funktion".[582] Die provokative Rhetorik der Manifeste vermittelt den Lesern bereits Erlebnischarakter und stellt folglich eine ästhetische Strategie dar.[583] Inhaltlich und rhetorisch-stilistisch verweisen die Futuristen weiterhin auf ihren neuen Schönheitsbegriff, dessen Kern das gewaltsame und lebendige moderne Leben war. Ott attestiert den Futuristen ein „historisches Verständnis" der Wirklichkeit, denn sie definierten ihre eigene Position im Verhältnis zur Vergangenheit,

578 Isnenghi 1970, S. 21.

579 Vgl. ebd., S. 22 und S. 25.

580 Dieser wurde u.a. von dem Philosophen Benedetto Croce gelehrt und verbreitet. Viola 1995, S. 21.

581 De Grada 2002, S. 63.

582 Ehrlicher 2001a, S. 129. Vgl. Bartsch 1977, S. 70.

583 Vgl. für die Inhalte der futuristischen Kunsttheorie Pietropaolo 2009, S. 59.

von der sie sich scharf distanzierten.[584] Hinz bescheinigt ihnen gar eine Geschichtsträchtigkeit besonderen Ausmaßes:

> Für den Futurismus vollzieht sich Geschichte nicht mehr in der Zeit, sondern durch sie. Zeit wird so dynamisiert und zur Kraft der Geschichte selber, und Fortschritt hört auf, Erfahrungsresultat zu sein. […] Die Zukunft dieses Fortschritts definiert sich dann durch zwei Faktoren: durch seine Beschleunigung und durch seine Unbekanntheit.[585]

Um die Moderne in Italien durchzusetzen, konstruiert Marinetti im *Gründungsmanifest* das Motiv des Aufbruchs, das sich in der wilden Autofahrt manifestiert. Er erhebt damit den Anspruch, auf die politische, wirtschaftliche sowie kulturelle Situation in Italien zugreifen zu können[586] und unterstreicht diesen mit einer polemisch-aggressiven, direkt an den Leser gerichteten Rhetorik. So heißt es im *Gründungsmanifest*: „Wollt ihr denn eure besten Kräfte in dieser ewigen und unnützen Bewunderung der Vergangenheit vergeuden, aus der ihr schließlich erschöpft, ärmer und geschlagen hervorgehen werdet?“[587] Durch Provokation und die bewusste Verkehrung klassischer Kommunikationsmuster in ihr Gegenteil erreichen die Futuristen in den *serate* die öffentliche Aufmerksamkeit ihrer Zuschauer. Dies spiegelt sich insbesondere in den Reaktionen, die die Futuristen bereits als simultane Aktionen in die Abende mit einkalkulieren und integrieren.[588]

Insgesamt spielt das Publikum im Konzept der *serate* eine zentrale Rolle, denn die Futuristen richten ihr Programm direkt auf die Zuschauer – vorwiegend junge Männer, sowohl Intellektuelle als auch Arbeiter und Neugierige aus dem Bürgertum – aus. Angelockt werden sie durch die aufwiegelnden Aussagen der futuristischen Manifeste sowie die Aussicht auf Krawall und Spektakel. Dadurch erhalten die Künstler die Aufmerksamkeit, auf deren Basis sie ihre politischen und kulturellen Theorien verbreiten können und wollen.

Neben den *serate* nutzen die Futuristen sowohl Zeitungen und Magazine als auch Flugblätter, um ihre Manifeste zu veröffentlichen und den Lesern zugänglich zu machen. Darüber hinaus berichtet die Tagespresse über die futuristischen Veranstaltungen. Von wesentlicher Bedeutung für die Verbreitung des Futurismus sind daher die modernen Massenmedien. Die Futuristen greifen das moderne Leben nicht nur inhaltlich und sprachlich auf, sie machen sich auch die Medien dienstbar, die in ihrer Aktualität und Dynamik dem futuristischen Ideal des Fortschritts entsprechen.

---

584 Ott 1968, S. 385.

585 Hinz 1985, S. 56.

586 Meter 1986, S. 275.

587 Marinetti [1909] 1972, S. 35.

588 Vgl. Günzel 2006, S. 67.

Die Verbreitung der futuristischen Ideen selbst erfolgt auf drei Ebenen. Sowohl in den Manifesten als auch auf den *serate* werden die Leser und Zuschauer zuerst direkt angesprochen. Die Futuristen positionieren die Bewegung in der Wirklichkeit ihres Publikums, indem sie Arbeit, Kunst und Leben inhaltlich synthetisieren. In einem zweiten Schritt folgen einkalkulierter Schock und Provokation. Die Künstler durchbrechen die Wahrnehmungsgewohnheiten der Menschen, greifen sie sie durch gezielte Provokationen an. Erst danach beginnen sie, ihre kunsttheoretischen Informationen zu vermitteln. Das Stilmittel der Agitation prägt infolgedessen den Futurismus enorm. Mit ihrer mobilisierenden Vermittlungsstrategie erarbeiten die Futuristen ein Konzept, das inhaltlich und formal in direkter Beziehung zu der in ihrem Wesen gewaltsamen Kunst steht, die die Künstler ankündigen. Es wird zu prüfen sein, inwiefern die futuristischen Maler dieses Kommunikationsmuster in ihre Kunstform übertragen.

3.7.2. Das innovative Potenzial der Gewaltforderung

Die Futuristen definieren sich selbst als Avantgardebewegung. Ihr Ziel in der Dichtung und der Malerei ist die Zerstörung des traditionellen Werkes zugunsten eines neuen, originellen Wahrnehmungserlebnisses. Um die Deutungshoheit über ihr Schaffen zu behalten, veröffentlichen sie zu gesellschaftlichen und ästhetischen Themengebieten ihre Manifeste.[589]

Viele Theorien kreisen um die Frage, welche Merkmale die künstlerische Avantgarde prägen. Der Philosoph Walter Benjamin (1892–1940) charakterisiert die Avantgardekunst als Versuch, die ästhetische Erfahrung ins Praktische zu wenden, sodass in der Avantgarde „das, was der zweckrationalen Ordnung der bürgerlichen Gesellschaft am meisten widerstreitet, […] zum Organisationsprinzip des Daseins gemacht werden“[590] solle. Auch Adorno erklärt die Avantgarde als „Angriff auf den Status der Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft“[591], da die Künstler den traditionellen Werkbegriff zerstören würden. Denn alles in der Kunst neu zu machen bedeute auch, das neue, moderne Leben in die Malerei zu integrieren. Da dieses jedoch schwierig zu erfassen sei, müsse die Wirklichkeit fragmentiert werden. Damit die Avantgardekünstler diese „ästhetische Immanenz“ durchbrechen konnten, mussten sie den Bildbetrachtern einen Schock zufügen.[592] Der Avantgardebegriff Adornos wird hier in der darstellenden Kunst um eine Facette erweitert und umfasst – im Sinne des militärischen Ursprungs des Wortes – die revolutionäre Umgestaltung der Gesellschaft durch eine künstleri-

[589] Vgl. Bartsch 1977, S. 70.

[590] Vgl. Bürger 2007, S. 44. Bürger bezieht sich auf Benjamin [1935] 1979, S. 38.

[591] Bürger 2007, S. 66f.

[592] Ebd.

sche Gruppierung: Mittels der Kunst soll die Gesellschaft eine Veränderung erfahren.[593]

Diese Merkmale finden sich auch im Futurismus: Aus der Zerstörung des traditionellen Kunstbegriffs durch entfachte Energie und Gewalt machen die Künstler einen ästhetischen Akt. Sie begründen die neue, aggressive Wahrnehmung mit dem modernen Zeitalter und ihrer Sensibilität, sich auf dieses einzulassen.[594] Zwar scheinen destruktive und aktionistische Elemente in Widerspruch zueinander zu stehen, konkret ist jedoch die Synthese beider die Voraussetzung für die angestrebte geistige und gesellschaftliche Erneuerung.[595] Der Weg ist dabei untrennbar mit der Zielsetzung verknüpft.

Das Motiv des gewaltsamen Aufbruchs ist jedoch nicht originär im Futurismus, sondern „Teil der europäischen anarchisch-intellektuellen Strömungen der Vorkriegsjahre".[596] Seit der *belle époque* lässt sich eine aggressive Metaphorik in Künstlermanifesten nachweisen, in den künstlerischen Bewegungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts wird sie jedoch noch gesteigert. Auch selbstzerstörerische Akzente klingen an, wenn Marinetti im *Gründungsmanifest* schreibt: „Wenn wir vierzig sind, mögen andere, jüngere und tüchtigere Männer uns ruhig wie nutzlose Manuskripte in den Papierkorb werfen. Wir wünschen es so!"[597] Er verweist in den Zeilen nicht nur auf seine eigene Sterblichkeit, er strebt gleichsam eine „aktionistische Überwindung der Moderne"[598] an. In dieser Konzeption lehnen sich die Futuristen an Schriften aus dem Ende des 19. Jahrhunderts an, dementsprechend begriff auch Nietzsche die Moderne als ambivalente Epoche.[599]

Anhand der futuristischen Maschinenästhetik zeigt sich die Widersprüchlichkeit der Symbiose aus Zerstörungslust und Aktionismus. Die *macchinolatria*, der Enthusiasmus für die technischen Errungenschaften der Moderne, Maschinen und Automobile, ist essentiell für die futuristische Kunsttheorie.[600] Im *Gründungsmanifest* beschreibt Marinetti sein Automobil mit tierischen Merkmalen, die ihm einen aggressiven und vor allem vitalen Charakter attestieren. Auf diese Weise wird die Maschine im Text zur technisch-violenten Ergänzung des Menschen. Gleichzeitig geht von der Maschine jedoch auch eine Bedrohung aus, da sie nicht nur ein irra-

---

[593] Gruppenbildungen und eine gesellschaftliche Aufbruchsstimmung fanden sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts in vielen europäischen Ländern. So formierten sich in Deutschland die Künstlergruppen „Brücke" und „Der Blaue Reiter". Zur *Theorie der Avantgarde* Bürger 2007.

[594] Vgl. Kapitel 3.4.4.

[595] Vgl. dazu Segal 1996, S. 168. Vgl. auch Poggioli 1968, S. 62.

[596] Thayer 1964, S. 195 und Malsch 1997, S. 160f.

[597] Marinetti [1909] 1972, S. 35.

[598] Ehrlicher 2001a, S. 35.

[599] Isnenghi nennt darüber hinaus Charles Darwin und Gustave Le Bon als „Vordenker" der futuristischen Kulturtheorie. Isnenghi 1970, S. 30.

[600] Vgl. Meter 1987, S. 88.

tionales Eigenleben zu führen scheint, sondern geeignet ist, die Menschheit zu ersetzen und zu zerstören. Mittels dieser immanenten, körperlichen Drohgebärde der Maschine entdecken die Futuristen – wie Marinetti im *Gründungsmanifest* feststellt – ihre eigene Vitalität und Mortalität.[601] Die Begeisterung für Maschinen geht auf einen literarischen Vorläufer zurück. Bereits 1905 veröffentlichte der Schriftsteller Mario Morasso ein Buch mit dem Titel *La nuova arma (la macchina)*, in dem er eine von Maschinen dominierte Moderne beschrieb.[602]

In der futuristischen Kunst- und Gesellschaftstheorie, die sich in den Manifesten der Künstler herausbildet, wirken destruktive und aktivistische Elemente zusammen und begründen einen irrationalen, ereignishaften Mythos der Erneuerung. Indem Marinetti die Intuition für das moderne Zeitalter als Wesensmerkmal des Futuristen herausstellte, schuf er die Basis für die intellektfeindliche Extravaganz, die sich in den futuristischen Manifesten manifestiert.[603]

Ist die Forderung zur Erneuerung ein fester Bestandteil aller künstlerischen Avantgardebewegungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts, so stehen die futuristischen Zerstörungsphantasien im Kontext einer vitalistischen Erneuerung der kulturellen Werte. Im Futurismus ist die Destruktion eng mit dem Mythos der nationalen Erneuerung verknüpft, der aus dem als unvollkommen aufgefassten *Risorgimento* hervorgegangen ist.[604] Folglich löst sich der Antagonismus aus Überwindung und Zerstörung der Vergangenheit in einer konstruktiven, doch letztlich illusionären Zukunft auf.

3.7.3. Der Neue Mensch

Den futuristischen Manifesten liegt ein bipolares Menschenbild zugrunde. Marinetti entwirft im *Gründungsmanifest* einen aktiven, lebendigen und wagemutigen Typus des Futuristen. Es handelt sich dabei um einen jungen Mann, dem Angstgefühle fremd sind und der kontinuierlich nach Gefahr und Spannung strebt, um sich seiner Vitalität bewusst zu sein. Das Bild des neuen Menschen definiert Marinetti bereits in seinem Roman *Mafarka le Futuriste*, den er 1909 veröffentlichte.[605] Der Protagonist Mafarka ist ein Krieger, der mit seiner Hände Arbeit einen Sohn, Gazmourah, erbaut. Als rein technisches Produkt ist Gazmourah mehr Maschine

[601] So geht in der Erzählung während der Autofahrt Marinettis Abenteuerlust mit der Kraft des Automobils eine symbiotische Verbindung ein: „Der wütende Besen der Tollheit kehrte uns aus uns selbst heraus und jagte uns durch Straßen, abschüssig und tief wie Flussbetten. […] Und wie junge Löwen verfolgten wir den Tod, der in seinem schwarzen, mit fahlen Kreuzen gefleckten Fell durch den weiten, malvenfarbigen, lebendigen und bebenden Himmel davonstob." Marinetti [1909] 1972, S. 31.

[602] Vgl. Meter 1987, S. 88.

[603] Anz 1996, S. 240. Vgl. auch Meter 1986, S. 288.

[604] Vgl. Meter 1986, S. 285.

[605] Die italienische Veröffentlichung folgte 1910: Marinetti: *Mafarka il futurista*, Mailand 1910.

als Mensch und doch – scheinbar widersprüchlich – mit gesteigerten Instinkten ausgestattet.[606] Marinetti stilisiert Gazmourah zum Idealbild des neuen, futuristischen Menschen. Konkret handelt es sich dabei um ein Mischwesen aus antikem Held und Maschine, aus dem Übermenschen nach dem Vorbild Nietzsches[607] sowie einem sensiblen Instinktwesen. Marinetti widersprach jedoch Zeit seines Lebens der Annahme, dass Nietzsches Zarathustra als Vorbild für den futuristischen Menschen gedient habe:

> Wir stellen dem griechischem Übermenschen, der im Staub der Bibliotheken geboren wurde, den durch eigene Kraft vervielfältigten Menschen entgegen, einen Feind der Bücher, einen Freund der persönlichen Erfahrung, einen Schüler der Maschine, einen hartnäckigen Erzieher des eigenen Willens. Seine Inspiration ist von leuchtender Klarheit, und seine Berechnungen sind blitzartig; er ist mit der Witterung der Katzen, mit einem wilden Instinkt, Intuition, List und Verwegenheit ausgestattet.[608]

Demnach ist der futuristische Mensch ein Produkt der Moderne, Marinetti nennt ihn *uomo moltoplicato*, den vervielfältigten Menschen. Der vervielfältigte Mensch sei aus den *Phänomenen* des modernen Lebens hervorgegangen und die allgemeine Beschleunigung des Daseins habe dazu geführt, dass sich „vielseitige und gleichzeitige Bewußtseinslagen in ein und derselben Person“[609] zeigen. Diese erweiterten Bewusstseinszustände führen zu einer „Abscheu vor dem ruhigen Leben“, stattdessen strebe jeder moderne Mensch nach „Liebe und Gefahr und Heroismus im täglichen Leben“.[610]

Den vervielfachten Menschen kennzeichnen seine auswechselbaren Einzelteile, mit denen er sich an das dynamische Werden des Lebens anpasst[611] und die ihn der Maschine ähnlich werden lassen. Die Futuristen begreifen den Menschen demzufolge nicht als nur aktives Zentrum des Lebens, sondern charakterisieren ihn als im stetigen Austausch mit seiner Umwelt stehend. Nach der Lehre der universellen Bewegung und Dynamik scheint dies folgerichtig, denn wie jedes Objekt unterliegt auch der Mensch dem wissenschaftlichen Fortschritt. Marinetti präzisiert, der *uomo moltoplicato* werde „mit unerwarteten Organen ausgestattet sein, angepasst an die Anforderungen der kontinuierlichen Erschütterungen“.[612] Seine

[606] Gazmourah zeichnet insbesondere sein „energetischer Produktivismus“ aus. Ehrlicher 2001a, S. 110.

[607] Vgl. Schmidt-Bergmann 2003, S. 120.

[608] Marinetti: Was uns von Nietzsche trennt, in: *Le Futurisme*, Paris 1911, zit. nach Baumgarth 1966, S. 127f.

[609] Marinetti [1913] 1974, o. S.

[610] Ebd.

[611] Marinetti 1915, S. 97f. Vgl. Baumgarth 1966, S. 135.

[612] Marinetti 1915, S. 73ff., zit. nach Baumgarth 1966, S. 136.

weiteren Charaktermerkmale sind Grausamkeit, Allwissenheit und Kampfgeist:[613] Der vervielfältigte Mensch ist demnach ein rein funktionales Wesen, zentrale Bestandteile des menschlichen Zusammenlebens sind ihm fremd.

Realiter unterscheiden die Futuristen jedoch zwischen dem höheren Ideal, das Gazmourah sowie der *uomo moltoplicato* verkörpern, und dem Menschen zu Beginn des 20. Jahrhunderts.[614] Er sei zwar schon Teil der sozialen und ökonomischen Veränderungen, verharre jedoch noch in einem von seinem wirklichen Selbst entfremdeten Zustand. An diese Menschen richtet sich der eindringliche Appell Marinettis im *Gründungsmanifest*. Dass die Gesellschaft jedoch aus ihrem determiniertem Zustand auszubrechen versucht, zeigt sich den Futuristen zufolge am eindringlichsten in den Arbeiterprotesten zu Beginn des 20. Jahrhunderts, in denen sie vitalistischen Widerstand erkennen.[615] Dennoch steht die Umsetzung des gesellschaftlichen Wandels zum Zeitpunkt des *Gründungsmanifests* erst bevor. Eine besondere Rolle komme dabei dem Künstler zu: Er gilt als Vermittler und Leitfigur.[616] Mit dieser Analogie untermauern die Futuristen ihren Führungsanspruch in der Gesellschaft der Zukunft. Doch welche Merkmale kennzeichnen den futuristischen Künstler? In den Manifesten preisen die futuristischen Maler wie auch Marinetti ihre Intuition und Sensibilität, die es ihnen ermöglicht, sich in das stetige Werden des Lebens einzufühlen. Darüber hinaus beschreiben sich die Künstler selbst als aktiv und schöpferisch.[617] So weisen sie sich durch ihre Tätigkeit bereits Anteil am Erkenntnisprozess des Lebens zu. In dieser Argumentation findet sich folglich – obwohl Marinetti es bestreitet – ein Bezug zu Nietzsches Zarathustra, der Personifikation des wagemutigen, aktiven Menschen, dem es gelingt, sich aus der Selbstentfremdung zu lösen.[618] Für die Futuristen sind neben dem Künstler insbesondere Arbeiter und Bauern, die elementare Tätigkeiten verrichten, in der Lage, sich in das Wesen der Welt einzufühlen.[619] Auch im Hinblick auf den Grad der Violenz erinnert der futuristische Mensch an Zarathustra. Nietzsche lässt Zarathustra feststellen: „[D]as allein lernte ich bisher, […] daß alles Böseste seine [des Menschen] beste Kraft ist und der härteste Stein dem höchsten Schaffenden; und daß der Mensch besser und böser werden muß.“[620] Aggressivität ist demnach

---

613 Vgl. Baumgarth 1966, S. 135.

614 Lista bemerkt diesbezüglich, dass der mechanische Mensch als Weiterentwicklung des Futuristen bereits die absolute Macht über den Kosmos erreicht habe. Lista 2009a, S. 9.

615 Demnach nutzten die Futuristen die reale politische Situation, um sie in ihr Konzept des aktiven Menschen zu integrieren. Lista 2009a, S. 10.

616 So gleicht im Futurismus der Künstler dem antiken Helden, indem er als „Leitfigur der kollektiven Existenz“ auftritt. Wertheimer 1990, S. 16.

617 Vgl. Lista 2003, S. 87.

618 Ähnlich wie Nietzsches *Zarathustra* kann sich auch in der futuristischen Kunsttheorie der Künstler mit seiner kreativen Energie dem Leben annähern. Vgl. Ehrlicher 2001a, S. 107.

619 Vgl. zum futuristischen Ideal des aktiven Menschen auch Nobis 2001, S. 10.

620 Nietzsche [1883/85] 1966, S. 168.

ein wesentlicher Bestandteil des Übermenschen Nietzsches. Dabei handelt es sich um die gleiche gewaltsame Aneignung der Welt, die auch Marinetti im *Gründungsmanifest* beschwört.

Als Vorbild für die Menschen gilt der futuristische Künstler, den die Synthese aus seinen Urinstinkten und einer erweiterten Sensibilität als Folge des modernen, technologischen Zeitalters auszeichnet. Im Zentrum der Lehre des neuen, des futuristischen Menschen steht demnach seine *sensibilità*. Dabei handelt es sich um die Verbindung aus „Wahrnehmung und Erkenntnis“ des Menschen von sich in der Zeit und der Gesellschaft.[621] Das bedeutet nach der Lehre Bergsons auch, dass das Wesen des Menschen dem ständigen Werden des Lebens untergeordnet ist, das nur intuitiv begriffen werden kann. Dieses Menschenbild vermischt sich in den futuristischen Manifesten mit einem aggressiven Zug, der sich im Gewaltgestus und Eroberungsanspruch der Futuristen manifestiert. „Von Italien aus schleudern wir unser Manifest voll mitreißender und zündender Heftigkeit in die Welt“[622], führt Marinetti im *Gründungsmanifest* aus. Und die futuristischen Maler schließen an: „Platz der Jugend, den Gewalttätigen, den Verwegenen!“[623] In den Proklamationen zeigt sich die Haltung der Futuristen, ständige Spannungsreize anzustreben, um das Leben zu intensivieren und dem gesellschaftlichen Umsturz gleichsam näher zu kommen. Für Menschen, die stets auf der Suche nach Angstlust und „Thrill“ sind, hat der Psychoanalytiker Michael Balint (1896–1970) den Begriff „Philobat“ geprägt.[624] Der Philobat sei ein Mensch, der Spannungsreize genieße, da seine Welt aus „freundlichen Weiten“ bestehe, die es zu erobern gelte.[625] Mitnichten handele es sich bei dem Philobat jedoch um eine friedliche Existenz: Seine Aggressivität spiegele sich in narzisstischem Heldentum wieder.[626] Die Definition des Philobat weist deutliche Parallelen zu der Selbstdarstellung der Futuristen auf. Auch die futuristischen Künstler stehen dem modernen Leben offen gegenüber und eignen sich dessen Merkmale mit einem aggressiven Selbstverständnis an. Diese veränderte Wahrnehmung dient ihnen dazu, ihre Sensibilität neu zu schulen. Balint erkennt insbesondere im Kunstschaffen die Möglichkeit des Philobat, sich auszudrücken. Der Schöpfungsprozess verlaufe folglich in drei Phasen. Am Anfang trete eine anfängliche Erregung ein. Im eigentlichen Schaffensprozess befinde sich der Künstler dann ganz in der heldenhaften und gefährlichen Welt des Philobat, weil diese mit Spannung und Angstreizen, „Thrills“, verbunden sei. Das abgeschlossene Werk schließlich sei der befriedigende Ausgleich

---

621 Milan 2009, S. 68. Vgl. auch Hinz 1985, S. 19.

622 Marinetti [1909] 1972, S. 34.

623 Boccioni/Carrà/Russolo/Balla/Severini [1910] 1972, S. 39.

624 Balint 1994, S. 22.

625 Ebd., S. 29f.

626 Ebd., S. 39.

des Künstlers.[627] Demnach hat nach Balint der Künstler am philobatischen Erlebnis durch seinen Schaffensprozess und das vollendete Werk Anteil. Tatsächlich eignet sich das Konzept des Philobaten hervorragend, um dem Wesen des futuristischen Menschen, der sich zwischen der Idealvorstellung des Künstlers und des *uomo moltiplicato* bewegt, näher zu kommen. Es handelt sich dabei um einen hypersensiblen Menschen, der gleichsam mit dem steten Werden des Lebens verbunden ist. Das moderne Leben mit seiner technischen Beschleunigung funktioniert als Katalysator, der den neuen Menschen mit einem aggressiven Urinstinkt ausstattet, durch den er sich das Leben gewaltsam aneignen kann. Der futuristische Mensch hingegen ist auf der beständigen Suche nach Angstlust-Reizen, Thrills, die ihn wiederum in seiner Vitalität und Virilität bestärken. Im Schaffensprozess und im Kunstwerk untermauert er somit seinen Anspruch als Leitfigur und Vermittler, während er nach Balint darin ein philobatisches Erlebnis nachvollzieht. Wie den Gewaltgestus prägen auch den futuristischen Menschen antagonistische Merkmale, sein Wesen ist zutiefst irrational angelegt, zwischen Sensibilität und Aggressivität, gesteuert von Urinstinkten und doch in der Moderne geboren.

3.7.4. Futurismus und Nekrophilie

In den futuristischen Manifesten tritt der Enthusiasmus der Verfasser für die moderne Technik deutlich hervor. Schon im *Gründungsmanifest* erhebt Marinetti das Automobil zum Signum des modernen Zeitalters, die futuristischen Maler preisen Eisenbahnen, Flugzeuge und Unterwasserboote, sie verehren das elektrische Licht, Fabriken und den „triumphalen Fortschritt der Naturwissenschaften“.[628] Es geht dabei nicht nur um die Funktionalität der Dinge, die Neuheiten der Technik und Industrie sind für die Futuristen Metaphern einer neuen Zeit, die sich durch die mechanischen Symbole von früheren abhebt.

Mit dieser Auffassung begründen die Futuristen ein neues Schönheitsideal, das Marinetti im *Gründungsmanifest* wie folgt proklamiert: „Ein Rennwagen, dessen Karosserie große Rohre schmücken, die Schlangen mit explosivem Atem gleichen … ein aufheulendes Auto, das auf Kartätschen zu laufen scheint, ist schöner als die Nike von Samothrake.“[629] Seine enthusiastische Anbetung des Autos als Inbegriff einer neuen Vorstellung von Schönheit hat Theorien über eine nekrophile Tendenz der Futuristen beziehungsweise ihrem ästhetischen Ideal zum Zeitpunkt der Gründung der Bewegung befördert.[630] Der Begriff Nekrophilie ist in diesem Rahmen weit auszulegen, im Sinne der Liebe zu leblosen, toten Gegenständen.[631] Unzweifelhaft besteht ein enger Zusammenhang zwischen Nekrophilie und jener

---

[627] Ebd., S. 94.

[628] Boccioni/Carrà/Russolo/Balla/Severini [1910] 1972, S. 37.

[629] Marinetti [1909] 1972, S. 33.

[630] Vgl. Fromm 1974, S. 310ff.

[631] Vgl. ebd., S. 311.

Destruktivität und Zerstörungsphantasie, die die Futuristen in ihrem Manifesten beschwören. Fraglich ist jedoch, ob es sich bei den Schriften der Futuristen um nekrophile Zeugnisse handelt. Fromm definiert als wesentliche Faktoren der futuristischen Nekrophilie „die Anbetung der Geschwindigkeit und der Maschine; Dichtung als Mittel zum Angriff; Glorifizierung des Krieges; Zerstörung der Kultur".[632] Diese Merkmale treffen unstrittig auf die futuristischen Texte und die dort gestellten Forderungen zu, denn sie beabsichtigen, alles Traditionelle, *Passatistische*, nicht nur in der Kultur, sondern auch im Leben zu zerstören. Jedoch steht der Destruktion eine schöpferische Neugestaltung gegenüber, die in der futuristischen Ideologie mit dem Gewaltgestus untrennbar verbunden ist. An dieser Stelle rückt die Lebensphilosophie Bergsons ins Zentrum der futuristischen Ideologie und wird zu einem ihrer stärksten Motoren. Nach der Lehre Bergsons ist das Leben in stetigem Werden begriffen. Durch ihr Schaffen erarbeiten sich die Künstler Anteil am Erkenntnisprozess und erfahren mit ihrer neuen Sensibilität die technisierte Moderne.[633] Das Selbstverständnis der Futuristen speist sich aus der Überzeugung, als Avantgardebewegung die Revolution einer neuen Kunst bereits vollzogen zu haben, doch erst die grundlegende Destruktion alles schon Vorhandenen könne die Neuschöpfung des Lebens sichtbar machen, sprich die Realität der Moderne herbeiführen.[634] Die Futuristen verteidigen ihren Anspruch an die Moderne selbst als schöpferisch, so schreiben sie im *Manifest der futuristischen Maler* 1910: „Fort mit den an chronischer Nekrophilie leidenden Archäologen!"[635] Gerade diese Kritik an der Liebe zu allem Alten, Unlebendigen und jene irrational-vitalistischen Elemente machen deutlich, dass nekrophile Tendenzen im Futurismus nur einer oberflächlichen Betrachtung standhalten.

Das gilt auch für das konkrete Verhältnis der Futuristen zu Maschinen. Die futuristische Maschinenverherrlichung scheint zwar ein Charakteristikum der Nekrophilie zu sein, es gilt jedoch zu prüfen, welchen Status die Maschine in der futuristischen Theorie hat. Die Technik prägt in der futuristischen Vorstellung den öffentlichen Raum in der Moderne in Form von Fabriken oder Fortbewegungsmitteln wie Straßenbahnen oder Automobilen und die Futuristen nutzen diese Neuerungen als Spiegel des modernen Lebens, das sie in die Kunst integrieren wollen. Indem Marinetti das Automobil im *Gründungsmanifest* einerseits als gezähmte Maschine und zugleich als rauschhafte Bestie schildert, benennt er die zwei Pole, zwischen denen sich die Definition der Schönheit der Technik erneuert: Rausch und Angst.[636]

---

[632] Fromm verweist auf die ideologische Nähe Marinettis zu den Faschisten, um seine These zu untermauern. Fromm 1974, S. 313.

[633] Vgl. Taylor 1961, S. 12.

[634] Vgl. Hinz 1985, S. 28, und S. 38.

[635] Boccioni/Carrà/Russolo/Balla/Severini [1910] 1972, S. 38.

[636] Vgl. Lista 2003, S. 82f.

Lista folgert daraus, dass „[f]ür die Futuristen […] die technologische Modernität die rechtmäßige Wiederentdeckung der sinnlichen Erfahrung, die Rückkehr zur Vorstellung vom vorrangigen Vorhandensein eines Ich in der Welt, eine Intensivierung des physischen Lebensbereichs und eine Verherrlichung des vitalen Augenblicks“[637] ermöglicht. Demnach ist die Maschine in der futuristischen Terminologie in ihrer Rationalität auch ein Kontrapunkt des intuitiven Künstlers, der sich durch sie paradoxerweise seiner Vitalität bewusst wird.

Doch das Verhältnis zur Maschine verändert sich bereits in den frühen Manifesten 1909/10. Zeigt sich Marinetti im *Gründungsmanifest* noch weitestgehend unreflektiert in Bezug auf die Maschinenverherrlichung, die in die destruktive Vision der totalen Zerstörung mündet, so klingt im Kontrollverlust eine Beklemmung an, die sich durch die Wiedergeburt des Künstlers jedoch ins Mythische wendet. Die futuristischen Künstler entziehen den Maschinen bereits im späteren Maler-Manifest jene vitale Energie, die Marinetti seinem Automobil im *Gründungsmanifest* noch attestiert hatte. Zwar dienen die Maschinen in den Maler-Manifesten der Intensivierung des Lebens und einer elektrischen Glühbirne bescheinigen die Künstler die Fähigkeit „zu leiden, zu zucken und die qualvollsten Schmerzensrufe auszustoßen“.[638] In dieser Auffassung wird jedoch zugleich deutlich, dass die Künstler nicht etwa die kalte Leblosigkeit der Maschinen und Mechanik glorifizieren, sondern im Gegenteil Technik vermenschlichen. Durch die Maler wird die futuristische Kunsttheorie um Begriffe wie Gemütszustände, absolute und relative Bewegung sowie Simultaneität erweitert, die sich von der Maschinenästhetik des *Gründungsmanifests* entfernen. Denn diesen Termini liegt immer eine subjektive Erfahrung zugrunde, eine Vitalität und Empathie, die technische Produkte nicht aufweisen können. Die Künstler vertrauen stattdessen auf ihre sensibilisierte, verdichtete Wahrnehmung des modernen Lebens. Diese Liebe zu allem Lebendigen und Aktiven lässt sich nicht mit der Behauptung nekrophiler Tendenzen im Futurismus vereinbaren.

637 Ebd., S. 86.

638 Boccioni/Carrà/Russolo/Balla/Severini [1911] 1972, S. 42.

4. Die künstlerische Dimension: Gewalt und Aggression als ästhetische Prinzipien

Wie bereits in Kapitel 3 ausführlich erläutert ist Gewalt ein wesentlicher Bestandteil der futuristischen Manifeste, sowohl sprachlich-stilistisch als auch inhaltlich, und somit immanent bedeutsam für die futuristische Kunsttheorie. Darüber hinaus glorifizieren die Futuristen das Leben in der Großstadt, den Dynamismus sowie die Maschine als Sinnbild der Moderne. Doch letztlich steht im Zentrum der futuristischen Ideologie die gewaltsame Etablierung einer Kunst, die berührend, verletzend, zerstörend sein soll.[639] Die Moderne soll ihr Inhalt sein, der *angeborene Komplementarismus* ihre Form, die Emotion ihre Ausstrahlung.

Im Folgenden werden nun die Werke vorgestellt, die die futuristischen Künstler im Anschluss an das Maler-Manifest 1910 und das *Technische Manifest* von 1911 schufen. Die Auswahl der Arbeiten aus den zahlreichen, als futuristisch deklarierten Werken richtet sich in erster Linie nach ihrer Relevanz für das Thema der vorliegenden Arbeit. Das heißt, es werden Bilder herangezogen, deren Titel einen Bezug zu Gewalt aufweisen oder die aufgrund ihres Stils in besonderer Weise violent erscheinen. Zudem werden nur Bildwerke vorgestellt, die der futuristischen Kerngruppe um die Unterzeichner der Manifeste zuzuordnen sind: Balla,

[639] Von den Manifesten ausgehend, war in der futuristischen Malerei gewissermaßen ein „Exzess der Gewalt“ zu erwarten. Hulten 1986, S. 13.

Boccioni, Carrà, Russolo und Severini. Dieses Vorgehen basiert auf zwei Überlegungen. Zum einen handelt es sich bei den fünf Künstlern um die Initiatoren der futuristischen Kunst, die Maler-Manifeste tragen – in ihrer Funktion als verbindliche Theorie – ihre Unterschriften. Zum anderen sind Austausch und Rezeption unter den Malern der Kerngruppe am intensivsten, sodass vermutet werden kann, dass ihre Werke die stärksten Parallelentwicklungen aufweisen. Trotz dieser vorausgesetzten Homogenität gilt es dennoch, die Arbeiten der Künstler differenziert zu betrachten. Dabei handelt es sich um eine notwendige Folge aus den individuellen Biografien der Maler. So war Balla deutlich älter als die anderen futuristischen Künstler. Er konnte zum Zeitpunkt der Begründung der futuristischen Malerei bereits auf eine Karriere zurückblicken, und war der Lehrer von Boccioni und Severini. Die jüngeren Künstler wiederum hatten ihre Wurzeln in den verschiedenen Kunstrichtungen der europäischen Moderne wie dem Divisionismus und dem Symbolismus. Demnach sollen inhaltliche Gemeinsamkeiten und formal-stilistische Unterschieden in den Werken der Futuristen im folgenden Kapitel beleuchtet werden. Wie verarbeiten die Künstler das Gewaltthema? Welche gesellschaftlichen Entwicklungen beeinflussen sie?

4.1. Entgrenzungsphantasien der Künstler prefuturiste

Die Kerngruppe der futuristischen Maler bis 1915 bilden Balla, Boccioni, Carrà, Russolo und Severini. Vor der Unterzeichnung des *Manifests der futuristischen Maler* 1910 waren nicht alle Künstler miteinander persönlich bekannt. Zentrum der Gruppe war der Mailänder Künstler Umberto Boccioni, der als Initiator der futuristischen Kunst gilt. 1882 als Sohn eines Beamten in Reggio Calabria geboren, entstand früh sein Wunsch, Künstler zu werden, sodass er um die Jahrhundertwende nach Rom zog und Unterricht bei einem Plakatmaler nahm.[640] Schon bald lernte er den jungen Maler Gino Severini kennen, der 1883 in Cortona in der Toskana geboren worden war und seit 1899 in Rom lebte. Severini besuchte Abendkurse in Malerei an der Villa Medici, als ein befreundeter Künstler ihn 1900 Boccioni vorstellte. Severini erinnerte sich in seiner Autobiografie an ihre erste Begegnung: „Wir mochten einander auf Anhieb. Wir teilten augenscheinlich viele der gleichen Ansichten – vor allem unsere Begeisterung für Nietzsche.“[641] Gemeinsam nahmen die jungen Künstler Unterricht bei Giacomo Balla. Balla, geboren 1871 in Turin, lebte seit 1895 in Rom und betrieb ein Atelier an der Porta Pinciana. Balla lehrte die jungen Maler die Technik des Divisionismus: aneinandergesetzte feine Pinselstriche in Primärfarben. Er orientierte sich dabei nicht an den französischen

---

[640] Zuvor hatte Boccioni bereits einige Jahre in Padua studiert. Siehe dazu vertiefend Baradel 2007, S. 17ff.

[641] „We took to one another instantly. We apparently shared many of the same opinions – above all, our enthusiasm for Nietzsche.“ Severini [1965] 1995, S. 12.

Neo-Impressionisten, sondern konstruierte ein Wechselspiel von Licht und Schatten, um damit architektonische Strukturen zu erzeugen.[642] Ganz real basiert der Divisionismus auf der malerischen Wiedergabe des Lichts, das sowohl formgebend als auch auflösend sein kann. Ballas Schritt über den italienischen Divisionismus hinaus beruhte insbesondere auf dem Versuch, eine Verbindung zwischen „Farbe, Licht und Sinneseindruck"[643] herzustellen. Severini ergänzte: „Wie auch die französischen Maler, liebte er [Balla] nur die Natur, aus der er seine künstlerischen Inspirationen zog."[644] In seinen Werken griff Balla bevorzugt soziale Themen auf, insbesondere die Feld- und Fabrikarbeit interessierte ihn. Diese sozialkritischen Sujets erinnern weniger an die französischen Künstler, sondern an den Divisionismus der italienischen Maler Giuseppe Pellizza da Volpedo und Gaetano Previati.[645] Die Beziehung zwischen dem Künstler und der Gesellschaft stand indessen nicht im Fokus der jungen Maler. Severini beobachtete, dass Boccioni und er zwar Marx und Engels gelesen sowie einen jugendlichen Wunsch nach sozialer Gerechtigkeit verspürt hätten, dass ihnen jedoch nicht in den Sinn gekommen sei, gesellschaftliche Dissonanzen in der Kunst aufzugreifen.[646] Somit tauchten industrielle Szenen aus den Mailänder Vorstädten erst um 1907 in Boccionis Werk auf.

Balla ermunterte Boccioni und Severini, ihre Werke 1903 erstmals in einer Ausstellung junger Maler zu zeigen.[647] Die kulturelle Atmosphäre in Rom erwies sich jedoch als nicht förderlich für die Künstler, da künstlerische Neuerungen nur in engen Grenzen möglich waren. So wurde der französische Neo-Impressionismus kaum ausgestellt oder an den Akademien gelehrt. Dagegen wurde die traditionelle akademische Malerei gefördert und vom Publikum gefordert. Severini stellte fest, dass seine wie die Arbeiten Boccionis in diesem Umfeld zunehmend „aggressiv und heftig"[648] wurden. 1906 reisten die Künstler gemeinsam nach Paris. Boccioni war begeistert von der Kunstmetropole, in einem Brief an seine Mutter

---

[642] Vgl. Ballo 1983, S. 22. Siehe auch Ballo 1982, S. 62.

[643] Crispolti 1976, S. 52.

[644] „On the model of the French painters, he loved only nature, to which he looked […] for all inspiration." Severini [1965] 1995, S. 16.

[645] Vgl. Zimmermann 1988, S. 414. Eine Untersuchung zu den Vorbildern Ballas, der auch Paris besucht hatte, steht bisher noch aus. Bezüge zu Giuseppe Pellizza da Volpedo finden sich unterdessen auch noch in seinen futuristischen Arbeiten. So kann Ballas *Bogenlampe* (um 1910, The Museum of Modern Art, New York) durchaus als zeitgenössische Antwort auf Pellizza da Volpedos *Die Sonne* (1904, Galleria Nazionale, Rom) gelesen werden, das mit den gleichen stilistischen Mitteln arbeitet. Das Gemälde wurde in Mailand ausgestellt, wo es die Galleria Nazionale 1906 für ihre Sammlung erwarb.

[646] Severini [1965] 1995, S. 11.

[647] Dabei handelte es sich um die *LXXIII. Esposizione internazionale di Belle Arti della Società Amatori e Cultori*, die jährlich in Rom stattfand. Severini 1995, S. 20ff. Siehe auch Marco 2011, S. 28. Sowie Baradel 2007, S. 26f.

[648] Severini [1965] 1995, S. 17.

und die Schwester zählte er die Fabriken und technischen Neuerungen in der Stadt auf, „Chiffren", wie er es nannte, um die außergewöhnliche Stadt zu beschreiben.[649] Auch seine Besuche der Café-Cabarets sind in dem Brief Thema, im Gegensatz dazu gibt es keinen Hinweis auf Impulse aus der französischen Malerei. Während Boccioni weiterreiste, blieb Severini in der französischen Kunstmetropole, zunächst mittellos, und zog bald auf den Montmartre.[650] Er bewunderte die Internationalität der dort ansässigen Künstler: Neben dem Italiener Amedeo Modigliani traf er die Spanier Pablo Picasso und Juan Gris sowie den französischen Maler Max Jacob und zählte bald viele weitere zu seinen Freunden.[651] Dass Severini nach zwei Jahren in Paris dennoch Futurist wurde, ist in erster Linie auf seine Freundschaft zu Boccioni zurückzuführen. Möglicherweise war ihm auch gerade in der Ferne seine Herkunft besonders bewusst.

Unterdessen fuhr Boccioni gen Osten, nach St. Petersburg, Moskau und schließlich Warschau. Von der letzten Etappe seiner Reise schrieb er an seinen Vater:

> Warschau, glaub mir, war furchtbar. Soldaten, Garde, Kosaken, Artilleriefeuer, Gewehrfeuer, alles auf den Straßen in fortlaufender Bewegung! Jedes Regierungshaus wird bewacht, an jeder Ecke wird patrouilliert, immer der Befehl zu gehen, immer die Arme heben, um durchsucht zu werden, etc. In vier Tagen habe ich unzählig viele Arreste gesehen, Menschenmengen, Menschen, die gestoppt und denen Pistolen ins Gesicht gehalten werden.[652]

Boccioni war empfindsam für seine Umgebung, die Briefzeilen konterkarieren gar die polemischen Forderungen der von ihm mitunterzeichneten futuristischen Maler-Manifeste wenige Jahre später. Gleichermaßen deuten Boccionis Schilderungen auch auf sein Selbstverständnis als Künstlers hin, der die Gesellschaft beobachtet und reflektiert. Der Weg zum Maler, der sich in den Dienst der Gesellschaft stellt, wie Lenin es 1905 gefordert hatte,[653] scheint nicht weit.

In künstlerischer Hinsicht zeigte sich Boccioni selbstkritisch. Durch die Lehre bei Balla war er mit dessen „sozial motiviertem Realismus"[654] vertraut, dennoch

---

649 Boccioni an die Mutter und die Schwester, Brief vom 17. April 1906, in: Boccioni, Scritti 1971, S. 332–338, hier S. 334. Vgl. auch Calvesi/Coen 1983, S. 201f.

650 Siehe dazu Severini [1965] 1995, S. 25ff.

651 Ebd., S. 34.

652 „Warsaw, believe me, was terrible. Soldiers, guards, Cossacks, artillery fire, rifle fire, everything on the streets in continuous movement! Every government house under guard, every corner patrolled, continual orders to keep walking, to raise one's arms for frisking, etc. In four days I saw innumerable arrests, crowds, people stopped and pistol-whipped across the face." Boccioni an seinen Vater, Brief vom 4. Dezember 1907, zit. nach Coen 1988/89, S. XVIf. Siehe zu Boccionis Aufenthalt in Warschau auch Schafer 1995, S. 20 sowie Baradel 2007, S. 34ff.

653 Vgl. Gehlen 1960, S. 150.

654 Schneede 1994, S. 12. Ebenso wählte Boccioni seit 1906 als Sujet oftmals Industrielandschaften, auch hierbei handelte es sich um eine Folge der Lehre Ballas. De Grada 2002, S. 39.

suchte er fortwährend nach neuen Impulsen. So finden sich in seinem Frühwerk sowohl Hinweise auf das Studium des Jugendstils als auch auf den Expressionismus eines Edvard Munch.[655] Die Eindrücke der Parisreise fanden jedoch kaum Eingang in sein Werk.[656] 1907 ließ sich Boccioni in Mailand nieder, wo auch seine Mutter und seine Schwester lebten und notierte in seinem Tagebuch resigniert:

> Wie kann ich es anfangen? Mit Farbe? Oder mit der Zeichnung? Mit dem Realismus, der mich nicht länger befriedigt? Mit dem Symbolismus, der mir bei ein paar Künstlern gefällt und den ich nie angenommen habe? Mit dem Idealismus, der mich anzieht, aber ich nicht weiß, wie ich ihn in eine konkrete Form bringen kann?[657]

Die Selbstzweifel sind fest in Boccionis Charakter verwurzelt, Tagebucheinträge dieser Art finden sich zu jeder Zeit seines Schaffens. Im Wechsel von Abwendung und Neuorientierung manifestierte sich Boccionis Ehrgeiz. Seine Briefe, Tagebucheinträge und kunsttheoretischen Texte ermöglichten es, seine künstlerische Entwicklung nachzuvollziehen. 1908 stellte er die Zeichnung *Beata Solitudo – Sola Beatitudo* (Abb. 1) fertig. Auf dem Blatt finden sich um die Personifikation des Todes als Ritter eine Prostituierte sowie eine Mutter mit Kind, dazu Kämpfende und Klagende, Betende, Demonstrierende, Liebende und ein Gelehrter. Mittels Sinnbildern wie der Krone, der Dornenzweige und einer Bombe verweist Boccioni auf Macht, Leiden und Aufruhr. Bemerkenswert ist, dass er die symbolischen Figuren vor eine Kulisse mit Industrieanlagen, Eisenbahn, Flugzeug und Zeppelin bettet, die die Moderne repräsentieren.[658] Boccioni thematisiert demnach den Anbruch einer neuen Zeit, der im Kontext einer allegorischen Darstellung von

---

[655] Coen 1988/89, S. XIX. Martin verweist ergänzend auf den Einfluss lombardischer Künstler auf das Frühwerk Boccionis. Martin 1968, S. 62ff.

[656] Dabei war Boccioni die Bedeutung der Kunstmetropole bewusst. Kurz nach seiner Ankunft schrieb er an seine Mutter: „Paris! Alle reden über dieses Gehirn der Welt." Alle, die nicht Paris aufsuchten, seien „unbedeutend". Calvesi/Coen 1983, S. 201. Vgl. auch die Zeichnungen, die er in Paris anfertigte. Ebd., Nr. 238–238, S. 205. Einige spätere Zeichnungen scheinen dagegen an Paul Cézanne anzuknüpfen (vgl. Calvesi/Coen 1983, Nr. 322, S. 244). Die Landschaftsbilder mit hohem Horizont und pastosem Duktus erinnern an Vincent van Gogh (vgl. Calvesi/Coen 1983, Nr. 347, S. 256f.).

[657] „Con che cosa far questo? Col colore? O col disegno? Con la pittura? Con tendenze veriste che non mi soddisfano più, con tendenze simboliste che mi piacciono in pochi e che non ho mai tentato? Con un idealismo che mi attrae e che non so concretare?" Tagebucheintrag vom 14. März 1907, in: Boccioni, Scritti 1971, S. 236.

[658] Vgl. Schneede 1994, S. 19. Boccioni gehe es darum, Ruhe und Kampf einander gegenüberzustellen, das Resultat bewertet Schneede jedoch als „Allegorie auf den Historismus". In seinem Tagebuch vermerkte Boccioni: „Oben […] die Heiterkeit, die Kontemplation im Schweigen […] und unten die Kämpfe, die brutalen Anstrengungen, die Liebe, der Krieg, der Tod." („L'impossibilità, la serenità, la contemplentazione in alto nel silenzio ne gelo forse e giù la lotte le fatiche brutali, l'amore, la guerra, la morte.") Tagebucheintrag vom 21. Dezember 1907, in: Boccioni, Scritti 1971, S. 271.

Leben, Kampf und Tod steht. So stellt Ballo treffend fest, dass Boccioni in *Beata Solitudo* die „kalligraphische Exaktheit durch eine symbolische Maske“[659] ersetzt. Auf einer Skizze für *Beata Solitudo – Sola Beatitudo* (Abb. 2) zeichnete Boccioni den Tod als Skelett, mit Handschuhen und umhüllt von einem wehenden Tuch, auf einem mageren Pferd reitend. Das Tier bewegt sich von rechts nach links, Pferd wie Reiter blicken geradeaus. Während das Pferd durch einen wilden Ausdruck gekennzeichnet ist, zeigt sich der Tod dagegen milde lächelnd. Mit der Sense über seiner rechten Schulter und einer Reitgerte in der linken Hand treibt er das Tier voran. Im Vordergrund der linken Bildseite zeigt Boccioni drei hockende Menschen, der vorderste mit klagendem Ausdruck ob der Agonie und des Terrors, die der Tod verbreitet. Mit ihrem Dualismus aus Tod und Aufbruch bereitete Boccioni in der Zeichnung den Symbolismus des Blattes *Beata Solitudo – Sola Beatitudos* vor.

Vermerkte Boccioni im Tagebucheintrag von 1907 bereits, dass er sich auf der Suche nach dem Neuen befinde und ihn „die alten Mauern, die alten Paläste, die alten Motive, die Erinnerungen anekeln“[660], so drang nun zunehmend ein sozialer Aspekt in seine Werke: die Beziehung des Künstlers zu seiner Umwelt.[661] Er zog nach Mailand und ihn begeisterte in erster Linie die Lebendigkeit und Dynamik der Großstadt.[662] In der Folgezeit arbeitete Boccioni an Bildnissen seiner Mutter und Schwester und auch sich selbst stellte er mit skeptischem Blick dar.[663] Auf der Suche nach zeitgenössischen Motiven begann Boccioni dann eine Bildreihe mit Industrielandschaften, Fabriken und Arbeitern, die gleich den Porträts in den feinen Pinselstrichen eines flirrenden Divisionismus aufgelöst erscheinen. In Rom hatte Balla ihm stilistisch den Divisionismus durch die Verwendung von dünnen Strichlagen in Komplementärfarben nahe gebracht. Boccionis Werke aus den Jahren 1907/08 lassen zudem ein intensives Studium der Gemälde Gaetano Previatis vermuten. In seinen Arbeiten formte Previati eine eigenständige ästhetische Wirklichkeit, die weniger der Realität, sondern seinem Idealismus verpflichtet war. In ihrer landschaftlichen Auffassung erinnern Boccionis Industriemotive an die traumhaften Schilderungen Previatis.[664] Baradel verweist darüber hinaus auf Einflüsse von Ugo Valeri sowie italienischer Karikaturisten wie Duilio Cambellotti in

---

[659] Ballo 1964, S. 45.

[660] „Sono nauseato di vecchi muri, di vecchi palazzi, di vecchi motivi di reminiscenze: voglio avere sott'occhio la vita di oggi.“ Tagebucheintrag vom 14. März 1907, in: Boccioni, Scritti 1971, S. 236.

[661] Vgl. Baradel 2007, S. 44.

[662] Martin 1968, S. 66. Baradel stellt zu Boccionis Aufenthalt in Padua fest: „Non stentiamo a credere, più in generale, che la città non corrispondesse affatto alle aspettative di Boccioni e che a lungo andare l'incomprensione e il provincialismo potessero apparirgli insopportabili.“ Baradel 2007, S. 34.

[663] *Selbstbildnis*, 1908, Öl auf Leinwand, 70 x 100 cm, Pinacoteca di Brera, Mailand. Abb. in Calvesi/ Coen 1983, Nr. 303, S. 237.

[664] Vgl. Schneede 1994, S. 21ff.

Boccionis Arbeiten.[665] Tatsächlich lässt sich in seinen frühen Zeichnungen und Bildern die Tendenz einer expressiven Deformation feststellen, die er zunächst durch die auflösende Technik des Divisionismus, später durch stilistische Simplifikation vollzog. Boccioni zweifelte dennoch an seinem Schaffen und verlagerte seine künstlerischen Überlegungen in die Theorie. Laut Schneede war er überzeugt, dass „in der Moderne […] das Nachdenken dem Machen vorgeschaltet sein"[666] wird, aber, so Schneede, „[d]ie Diskrepanz zwischen Vorhaben und Ausdrucksnot bleibt bei Boccioni erhalten als ständiger Impuls".[667] Coen kommt zu demselben Schluss:

> Boccionis Begegnung mit dem Futurismus war die Folge vieler Jahre des Studiums und der Verdeutlichung seiner künstlerischen Probleme. Nach der frühen Phase einer neo- impressionistischen Malweise, hier und da mit unerwarteten Pinselstrichen von eher expressionistischem Charakter gebrochen, begann Boccioni ab Beginn 1910 seine Formen durch grelle Farben zu deformieren. Selbst dann waren seine Einflüsse divers: Seine Suche schwankte zwischen dem glänzenden Licht des Impressionismus und den formalen Lösungen des Expressionismus.[668]

Seine Skepsis und Zweifel sowie die Suche nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten prägten Boccionis frühes Werk.

In Mailand bewegte er sich im Umkreis der Künstler der Accademia di Brera, und in der Mitgliederausstellung der Famiglia Artistica lernte er 1908 Carrà kennen. Carlo Dalmazzo Carrà, 1881 in Quargnento in der Provinz Allessandria geboren, wuchs in ärmlichen Verhältnissen auf und lebte seit 1895 in Mailand, wo er als Dekorateur arbeitete. Auch in London war er kurzzeitig tätig und 1900 hatte er eine Anstellung auf der Weltausstellung in Paris. Den Aufenthalt in der französischen Hauptstadt nutzte Carrà, um die zeitgenössische französische Malerei im Petit Palais Courbet und Luxembourg zu studieren. Außerdem nahm er an Treffen der Pariser Kommune teil und lernte so die anarchistischen Zirkel kennen.[669] Zurück in Mailand besuchte Carrà seit 1906 Malkurse an der Accademia di Brera, 1908 war er in der besagten Mitgliederausstellung vertreten. Carrà hatte ein zurückhaltenderes Temperament als Boccioni und wies ein feines Gespür für die

665 Baradel 2007, S. 29ff.

666 Schneede 1994, S. 9.

667 Ebd.

668 „Boccioni's encounter with Futurism came after long years of study and private clarification of artistic problems. After an early phase of painting in a Neo-Impressionist technique, broken up here and there by sudden brushstrokes that were more Expressionist in character, he took distorting his forms through violent colors at the start of 1910. The influences on him were then still diverse: His search oscillated between the polished luminism of Impressionism and the coloristic and formal solutions of Expressionism." Coen 1988/89, S. XX.

669 Musetti, in: Kat. Ausst. Paris/Rom/London 2008/09, S. 140.

gesellschaftlichen Spannungen in Mailand auf. Das rührte auch daher, dass Carrà selbst einem Arbeitermilieu entstammte und sein Studium an der Accademia di Brera phasenweise unterbrechen musste, um seinen Lebensunterhalt zu verdienen, zudem zählte er viele Sozialisten zu seinen Freunden.[670] Er war politisch aktiv und nahm an den Protesten und Aufständen der Arbeiter teil.[671] Darüber hinaus verbrachte Carrà viel Zeit in den Mailänder Museen und Galerien; er kannte die Alten Meister und schwärmte für die französischen Impressionisten, deren Werke er in Paris gesehen hatte.[672] Unter den Akademieschülern ging es dagegen darum, die Malerei zu erneuern. Carrà erinnerte sich: „Damals benutzte man einfach das Wunderwort *modern* – und alle Brücken mit der alten Malerei waren abgebrochen! Uns interessierte es nicht zu wissen, wohin nun eigentlich der Weg führen sollte; uns genügte der sehnsüchtige Wunsch, etwas ganz Neues aus der Taufe heben zu können."[673] Bei der Überzeugung der jungen Künstler, die italienische Kunst erneuern zu müssen,[674] handelt es sich um eine Parallele zu den Überlegungen Boccionis, auch wenn dieser nicht an der Accademia studiert hatte.

1908 stellte Carrà das Gemälde *I cavalieri dell'Apocalisse* (*Die Reiter der Apokalypse*)[675] (Abb. 4) fertig. Auf dem querformatigen Bild sind drei Reiter dargestellt, die von der rechten Seite nach links vorne aus einem seltsam unbestimmten Bildraum galoppieren. In der Mitte, auf einem rot-braunen Pferd, ist der Tod selbst der Reiter. Ihn umwehen ein roter Schleier und eine archaische Aura, während ihn zwei nackte, menschliche Reiter auf weißen Pferden flankieren. Carrà trug die Farbe in länglichen, feinen Pinselstrichen auf und orientierte sich damit am italienischen Divisionismus. In dem feuerroten Tod lässt sich ein deutlicher Bezug zu Previatis *Eroika*[676] (Abb. 3) erkennen. Auf dem Tafelbild sind vier Pferde in den Wagen eines Gladiators eingespannt. Rot-braune, mit feinen Pinselstrichen aufgetragene Farben suggerieren eine kriegerische Atmosphäre. Die zurückgeworfenen Köpfe der Pferde Previatis finden sich in den galoppierenden Pferden Carràs wieder und durch die Farbgebung und die Wildheit der Tiere vermittelt er wie sein Vorbild eine symbolische Bedeutung. Carràs Bezugnahme auf Previati ist nicht singulär, Previatis Bilder waren unter den Mailänder Künstlern mit politischem Interesse aufgrund ihrer vielfach sozialistischen Anspielungen populär.[677] Die

---

670 Vgl. Garberi 1987, S. 65ff.

671 Zwar wird Carràs politisches Engagement retrospektiv oftmals als „sozialromantisches Klischee" definiert. Vgl. Bartsch 1987, S. 42. Allerdings beschrieb Carrà in seiner Autobiografie sozial einfühlsam die politische Situation in Mailand. vgl. Carrà [1943] 2002, S. 44ff.

672 Vgl. Martin 1968, S. 68.

673 Carrà, zit. nach Carrieri 1963, S. 23.

674 Ballo 1982, S. 64.

675 Öl auf Leinwand, 36 x 94 cm, The Art Institute of Chicago, Geschenk Mr. und Mrs. Harold X. Weinstein, 1964.

676 1907, Öl auf Leinwand, 116 x 144 cm, Privatbesitz.

677 Vgl. Fergonzi 2003, S. 225.

Stimmung in ihren Werken zwischen Divisionismus und symbolischer Bildsprache verband so unterschiedliche Maler wie Boccioni und Carrà.

Carrà wiederum machte Boccioni mit einem weiteren Künstler bekannt, Luigi Russolo.[678] Russolo, 1885 in Portogruaro, einer Kleinstadt in Venetien geboren, war Autodidakt. Ohne regulären Unterricht eignete er sich im Selbststudium zunächst die Musik, dann die Malerei an. Durch seine Mitarbeit bei Restauratoren und unregelmäßige Besuche der Accademia di Brera erwarb er zudem technische Kenntnisse.[679] Russolos Interesse an Musik und Poesie fand deutlichen Niederschlag in seinen Gemälden und inhaltlich näherte er sich mit vagen Andeutungen von Gefühlen der symbolistischen Malerei an. Boccioni, Carrà und Russolo lernten sich über die Accademia di Brera und die Ausstellungen der Famiglia Artistica kennen und waren Teil einer Gruppe junger Mailänder Künstler, zu der auch Aroldo Bonzagni (1887–1918) und Romolo Romani (1884–1916) zählten.[680] Letzterer hatte bereits das Titelbild für einen in Marinettis *Poesia*-Verlag veröffentlichten Gedichtband gestaltet.[681] So bestanden zwischen den Künstlern um die Scuola di Brera und den futuristischen Dichtern lose Verbindungen. Der Ausgangspunkt der futuristischen Malerei lag jedoch in Boccionis Besuch der futuristischen Soirée am 15. Februar 1910 im Mailänder Teatro Lirico. Stark beeindruckt von der Rhetorik und Zielsetzung Marinettis nahm Boccioni über den Dichter Libero Altomare Kontakt zum Gründer des Futurismus auf. Schon im ersten Gespräch, so berichtete Boccioni, stellten beide fest, dass sie gemeinsame Ziele hinsichtlich der Erneuerung der italienischen Malerei „und der dringenden Notwendigkeit, der futuristischen Bewegung mit einem sehr heftigen Malermanifest beizutreten“[682] verfolgten.

4.2. Werke von 1910/12 – Aufstand und Revolte

4.2.1. Der Beginn der futuristischen Malerei

Mit der Veröffentlichung des *Manifests der futuristischen Maler* 1910 wurde der – nach der futuristischen Lyrik – zweite künstlerische Bereich des Futurismus etabliert. Die Textform des Manifests vollzog die offizielle und feierliche Initiation der Bewegung der Maler. Demnach begannen die Unterzeichner im Frühjahr 1910 mit der Bildproduktion. Die futuristischen Maler Boccioni, Carrà, Russolo sowie Balla und Severini, die an die Stelle von Romani und Bonzagni getreten waren, nachdem diese ihre Unterschriften zurückgezogen hatten, sahen sich dabei vor ver-

678 Vgl. Tagliapietra 2006, S. 20.

679 Martin 1968, S. 70.

680 Vgl. Baumgarth 1966, S. 45ff.

681 Ebd., S. 48.

682 Boccioni, zit. nach Baumgarth 1966, S. 49.

schiedene Schwierigkeiten gestellt, da sich das Maler-Manifest vor konkreten Positionen, *wie* die futuristischen Bilder aussehen sollten, verschloss. Im Manifest fordern die Künstler, dass die Themen der futuristischen Gemälde dem modernen Leben entsprechen und die Gestaltung völlig originär sein solle. Insbesondere weisen die Verfasser auf ihre Unabhängigkeit und Opposition gegenüber der traditionellen Kunst hin. Das gilt ebenso für das *Technische Manifest*, in dem die Künstler zwar eine Theorie aufstellen, die sich im sogenannten *angeborenen Komplementarismus* manifestiert, die Phrasen jedoch durch Bildwerke mit Inhalt gefüllt werden müssen.

Noch im Verlauf des Jahres 1910 präsentierten die Künstler Werke in mehreren Ausstellungen. So waren Gemälde von Boccioni, Bonzagni, Carrà sowie Russolo ab dem 19. März in einer Schau der Famiglia Artistica in Mailand ausgestellt,[683] Boccioni zeigte zudem ab dem 16. Juli im Ca'Pesaro in Venedig 42 Arbeiten. Doch dabei handelte es sich aufgrund des geringen zeitlichen Abstands zu der Veröffentlichung der Maler-Manifeste größtenteils noch nicht um Gemälde, die die Idee der radikalen Erneuerung verfolgen. Dem Publikum der Ausstellungen wurden größtenteils Bilder präsentiert, die die Maler noch vor ihrem Beitritt zum Futurismus angefertigt hatten. Das Frühwerk der Künstler war vom Divisionismus und Symbolismus inspiriert, die ihnen als erste Schritte zum Futurismus erschienen sein mussten. Erst in der Mitgliederausstellung der Famiglia Artistica, die am 20. Dezember 1910 in Mailand eröffnet wurde, präsentierten Boccioni, Carrà und Russolo ihre ersten futuristischen Gemälde der Öffentlichkeit. Die Ausstellung wurde von Kundgebungen begleitet, auf denen die Maler und Marinetti die Ziele des Futurismus proklamierten.

Die erste von zwei Ausstellungen mit futuristischer Beteiligung im Jahr 1911, die *Mostra d'arte libera* im Ricordi Pavillon in Mailand, begann am 30. April 1911.[684] Von den über 400 gezeigten Werken[685] stammten 50 von Boccioni, Carrà und Russolo; es handelt sich dabei um die größte Anzahl futuristischer Gemälde in einer Ausstellung zu diesem Zeitpunkt. Die *Mostra d'arte libera* war bewusst ohne Jury-Beteiligung konzipiert, die Futuristen animierten in einem Einladungsschreiben jedermann zur Teilnahme: „Die Ausstellung ist für alle offen: für junge Männer […], für Arbeiter […], also für alle, die bereit sind, das Wahre zu definieren, und auch für jene, die aus der eigenen Sensibilität und der Natur eine Welt der Formen erschaffen, zwar in Kontrast mit der Realität, aber in Übereinstimmung

[683] Die Ausstellung war vom 19. März bis zum 3. April 1910 geöffnet.

[684] Die zweite Ausstellung wurde am 12. Dezember 1911 eröffnet, siehe dazu Archivi I 1958, S. 472ff. Bemerkenswert war die *Ausstellung der freien Kunst* insbesondere, da es sich um eine Ausstellung ohne Jury handelte. Siehe dazu Martin 1968, S. 80.

[685] Die Zahl der ausgestellten Bilder ist umstritten; Talpo spricht von über 400 Werken in der Ausstellung. Talpo 2003b, S. 235. Martin geht von der doppelten Anzahl, rund 800 Werken, aus. Martin 1968, S. 80.

mit der Seele."[686] Demnach propagierten die Futuristen einen offenen Kunstbegriff, zugänglich für all jene, die durch ihre Sensibilität fähig waren, eine bildliche Realität zu erschaffen. Aus heutiger Sicht erscheint dies wahrhaftig und innovativ, doch lag in der „Einladung" der Futuristen auch eine nicht unwesentliche und gezielte Provokation des kulturellen Establishments. Die *Mostra d'arte libera* wurde von der Presse begleitet, doch die Reaktionen auf die futuristischen Werke in der Schau waren gespalten. Während einige Zeitungen die futuristische Kunst durchaus positiv bewerteten, kritisierten der Mailänder *Corriere della Sera* sowie der bekannte Florentiner Kritiker Ardengo Soffici die Künstler scharf. Insbesondere Soffici beurteilte die futuristische Kunst in einem Artikel für *La Voce* vernichtend. Er schrieb, die Werke der Futuristen

> stellen in keinerlei Weise „eine höchst persönliche Kunstvision dar", wie vielleicht mancher kühne Zeitungsschreiber glaubt. Nein, es ist im Gegenteil die alberne und hässliche Großsprecherei von wenig skrupelhaften Herren, die die Welt trübe sehen, ohne poetisches Gefühl, mit den Augen des dickhäutigsten Schweinehändlers von Amerika, und die glauben machen wollen, sie blühend und leuchtend zu sehen. Sie meinen, wenn sie auf ein Bild, das Akademiepedelle gemalt haben könnten, wie verrückt Farben auftragen oder den Faden-Divisionismus, diesen totgeborenen Irrtum Segantinis, wieder hervorkramen, könnten sie ihrem Spiel vor der tölpelhaften Menge zum Erfolg verhelfen.[687]

Soffici bemängelte die Rückständigkeit der futuristischen Kunst, die einen extremen Gegensatz zu den Voraussagen der Manifeste darstellte. Die Futuristen verfolgten die Kritik Sofficis aufmerksam. Nach dem Erscheinen des Artikels reisten Boccioni, Carrà und Marinetti nach Florenz, wo sie eine Schlägerei mit Soffici sowie weiteren Journalisten von *La Voce* provozierten. Der herbeigerufenen Polizei gelang es zwar, die Schlägerei vorläufig zu beenden. Als die Futuristen am darauffolgenden Tag jedoch am Florentiner Bahnhof auf den Zug nach Mailand warteten, erschienen Soffici und die Journalisten von *La Voce* und der Streit begann erneut. Abermals wurde die Polizei informiert, bei ihrem Eintreffen hatten die Parteien jedoch schon Frieden geschlossen, was der Beginn einer fruchtbaren Zusammenarbeit wurde.

Im Spätsommer 1911 besuchte Severini seine Künstlerkollegen in Italien und sah bei dieser Gelegenheit erstmals die Werke der Mailänder Futuristen. Er er-

---

686 U. Boccioni, C. Carrà, A. Mazzocotelli, G. Mazzocchi, U. Nebbia, G. Rocco: *Lettera – invito per l'esposizione d'arte libera*, Mailand, 30. Januar 1910: „È un'esposizione libera a tutti: così ai ragazzi […] come agli operai […], così ai molti che sono portati a definire il vero, quale lavoro apparve in un istante, come a quelli che traggono dalla sensibilità propria e dalla natura, un mondo di forme e di colore, in contrasto con la realtà, ma in armonia con la mente." Archivi I 1958, S. 102.

687 Soffici, in: *La Voce*, 22. Juni 1911, zit. nach Baumgarth 1966, S. 73.

kannte die Diskrepanzen der Arbeiten zu der französischen Avantgarde und zeigte sich enttäuscht ob der künstlerischen Rückständigkeit der Mailänder Maler. Boccioni und Severini veranlassten daraufhin – mit Marinettis finanzieller Unterstützung – eine Reise der Künstler nach Paris, die Boccioni, Carrà und Russolo im Oktober 1911 zum Pariser *Herbstsalon* antraten. Lediglich Balla nahm daran nicht teil. Hatte Boccionis Parisreise von 1906 kaum Impulse für sein Werk gebracht, sollte sich das nun radikal ändern.[688] Während ihres Aufenthalts in der Kunstmetropole lernten die Maler die kubistische Malerei kennen. Sie besuchten den Kunsthändler Daniel-Henry Kahnweiler[689] und konnten überdies bis November im *Salon d'automne* im Grand Palais Werke von Fernand Léger, Albert Gleizes und Jean Metzinger sehen.[690] Die Geometrisierung und Deformation des Sujets, die zu einer dreidimensionalen Ansicht führen, stellten für die Futuristen die Lösung ihrer eigenen Formprobleme dar. Denn Abstraktion und die Schilderung von Bewegung, die Forderungen aus den futuristischen Manifesten zur Annäherung an die wissenschaftliche Wirklichkeit, hatten die Futuristen bisher allein aus dem Divisionismus und der Vervielfältigung der Formen gezogen. Indem sie sich an die sichtbare Wirklichkeit anlehnten, waren die Futuristen die angekündigte originäre Malerei bislang schuldig geblieben. Die Kenntnis des Kubismus führte die futuristischen Maler zu der Überarbeitung der Formen in ihren eigenen Bildern.[691] Auf welche Weise die Futuristen den Kubismus adaptierten, wird anhand ihrer Arbeiten im Folgenden zu untersuchen sein, denn die Paris-Reise kann als Schlüsselerlebnis der futuristischen Malerei eingestuft werden. Zurück in Mailand zeigten die Futuristen abermals Werke in der Mitgliederausstellung[692] der Famiglia Artistica, bevor sie die Vorbereitungen für eine Europatournee futuristischer Kunst trafen.[693] Insbesondere Boccioni befand sich in dieser Zeit in einer „merkwürdigen" Stimmung zwischen Schaffensdrang und resignativer Phasen, die aus der Reflexion seiner Arbeit resultierten, wie er in einem Brief an Severini berichtete.[694] Mit dem Beginn der internationalen Ausstellungen wendete sich dies zum Aktionismus: Am 5. Februar 1912 eröffneten die Futuristen ihre Schau in der Pariser Galerie Bernheim-Jeune, weitere Stationen waren die Sackville Gallery in London,

[688] Lediglich in seinen Zeichnungen zeigt sich seit 1907/08 ein Bezug zur Kunst Paul Cézannes in der konstruktiven Auffassung des Modells und den räumlichen Konzepten. Vgl. Calvesi/Coen 1983, Nr. 322, 324–327, S. 244f.

[689] Vgl. Agnese 1996. S. 240.

[690] Vgl. Carrà [1943] 2002, S. 94.

[691] Vgl. Boccioni, *Stati d'animo*, 1911, The Museum of Modern Art, New York. Vgl. Kat. Ausst. New York 1949, S. 9.

[692] Siehe dazu Baumgarth 1966, S. 80.

[693] Vgl. zu den Stationen der Ausstellungstournee Isgro 2014, S. 136ff.

[694] Vgl. Boccioni an Severini, Brief um die Jahreswende 1911/12, in: Boccioni, Lettere 2009, S. 32f.

die Galerie Der Sturm in Berlin sowie die Brüsseler Galerie Giroux.[695] Zu sehen waren in der europaweiten Schau Werke von Boccioni, Carrà, Russolo und Severini. Zwar war Balla mit seinem Gemälde *Die Bogenlampe* im Katalog zu den Ausstellungen vertreten, gezeigt wurde jedoch keines seiner Bilder.[696] Die Europatournee steigerte den Bekanntheitsgrad der Futuristen enorm. So berichtete der Kritiker Otto Grautoff, dass in Paris mehr als 1 000 Besucher täglich die dreiwöchige futuristische Kunstausstellung sehen wollten[697] und auch Boccioni schrieb enthusiastisch von großen Erfolgen bei Publikum und Kritikern.[698] Severini merkte jedoch an, dass die italienische Bewegung in Paris sozial-kulturell nicht ernsthaft wahrgenommen wurde.[699] Stattdessen übersteigerte die offensive Werbung und Skandalträchtigkeit der italienischen Futuristen die Ausstellung an sich. Tatsächlich geriet bald in Umlauf, dass es eine Schlägerei zwischen Anhängern des Futurismus und den Studenten der Ecole des Beaux-Arts gegeben habe.[700]

Während die Künstler die futuristischen Werkschauen vorbereiteten, weilte Marinetti als Kriegsberichterstatter in Libyen. Italien zog im Herbst 1911 in den Krieg gegen die Türkei, die Libyen besetzt und einen Abzug der Truppen abgelehnt hatte. Marinetti zeigte sich begeistert angesichts der Kampfhandlungen und insbesondere der Flugzeuge, die erstmals im Krieg zum Einsatz kamen. Pathetisch beschrieb er den Krieg in der Luft: „Welch höllische Freude muss der Flieger an diesem ruhmreichen Morgen verspüren, während er ganz nach seinem Gefallen Todeskreise in der Flut des feindlichen Heeres zieht! Schwere Feuerbrocken stürzen herab, hier und da, alle hundert Meter".[701] Die Erfahrungen aus dem Kampfgebiet in Nordafrika konkretisierten Marinettis Vorstellungen über Krieg und über politische Einflussnahme infolge von Kriegs- oder Gewalthandlungen.

Dahingehend werden die futuristischen Werke der ersten Phase von 1910 bis in das Jahr 1912 in den weiteren Abschnitten untersucht. Die Auswahl der Gemälde wurde vor allem nach ihrer Zugehörigkeit zu den Phasen der Bewegung vor dem Hintergrund der Durchsetzung der futuristischen Malerei von ihrer Gründung bis hin zu den internationalen Ausstellungen vorgenommen. Welche inhaltlichen Prämissen verfolgten die Maler in dieser Zeit? Auf welche Weise prägte der

---

[695] Die Ausstellungsdaten waren: 5. bis 24. Februar in Paris, 12. April bis 31. Mai in Berlin; weitere Stationen 1912 waren Den Haag, Amsterdam, München und Wien. Vgl. Gordon 1974, S. 901ff.

[696] Talpo 2003b, S. 238. Dass Balla die Teilnahme an den Ausstellungen verwehrt wurde, ist wohl auf Boccioni zurückzuführen, der Ballas Gemälde als zu rückständig beurteilte. Carrieri 1963, S. 50.

[697] Grautoff 1911/12, S. 368.

[698] Boccioni an Vico Baer, Brief vom 1. März 1912, in: Boccioni, Lettere 2009, S. 35f.

[699] Severini [1965] 1995, S. 93. Ähnlich schätzt auch Coen die Berichterstattung zu der futuristischen Wanderausstellung ein, zudem bemerkt sie die Zurückhaltung der professionellen Kunstkritiker. Coen 1988/89, S. XXVI.

[700] Grautoff 1911/12, S. 368.

[701] Marinetti: *La Battaglia di Tripoli*, S. 45, zit. nach Baumgarth 1966, S. 79.

Gewaltgestus der Manifeste die futuristische Malerei? Und welche weiteren Faktoren außer Destruktion und Konstruktion spielten bei der Entwicklung des futuristisch-expressiven Ausdrucks eine Rolle?

4.2.2. Eine Schlägerei als soziales Event – Umberto Boccioni: Baruffa und Rissa in Galleria

Rückblickend entwarf Marinetti ein Charakterbild Boccionis, das sich wie folgt liest: „Er beschritt seinen Weg mit der Abenteuerlust und dem unbändigen Geist eines Kämpfers, probierte zahlreiche Pfade aus, war in anarchistischen und revolutionären Kreisen aktiv, wurde von gewaltsamer Aktion […] angezogen, bevor er sich der Malerei widmete.“[702] Auch wenn Marinetti die Worte bewusst wählte, um Boccioni post mortem als wahren Futuristen zu stilisieren, ist doch unstrittig, dass Boccioni ein lebhaftes Interesse an sozialen Bewegungen zeigte, seitdem er in Mailand lebte. Zwei der ersten Gemälde, die er nach seinem futuristischen Bekenntnis im *Manifest der futuristischen Maler* und dem *Technischen Manifest* schuf, behandeln eine Schlägerei, somit ein Sujet von Gewalt. Es ist von jenen Bildern die Rede, die heute als *Rissa in Galleria*[703] (Abb. 5) und *Baruffa*[704] (Abb. 8) bezeichnet werden.[705] Für ersteres muss eine Datierung in das Jahr 1910 angenommen werden, da das Gemälde bereits im Dezember desselben Jahres in der Mitgliederausstellung der Famiglia Artistica in Mailand gezeigt worden ist.[706] Auch für *Baruffa* wird als Entstehungsjahr zumeist 1910 angegeben, dies ist jedoch aufgrund der großen stilistischen Unterschiede zwischen den Gemälden kritisch zu hinterfragen.[707]

702 „With the venturesome and restless spirit of a fighter he wandered over the world trying out innumerable paths, was active in anarchist and revolutionary circles, was attracted in turn by violent action and the dream, before making up his mind to devote himself to painting.“ Marinetti, zit. nach Coen 1988/89, S. XXIII.

703 Öl auf Leinwand, 74 x 64 cm, Pinacoteca di Brera, Mailand, Collezione Jesi.

704 Öl auf Leinwand, 50,5 x 50,5 cm, The Museum of Modern Art, New York, Geschenk Herbert und Nannette Rothschild.

705 Als problematisch hat sich die Unterscheidung beider Bilder erwiesen, da das Gemälde mit dem Titel *Rissa in Galleria* in den ersten Ausstellungen der Futuristen 1910/11 ebenfalls unter dem Titel des wahrscheinlich später entstandenen Gemäldes *Baruffa* gezeigt wurde. Ebenso scheint es möglich, dass es sich bei dem als *Baruffa* betitelten Gemälde um das heute als *La retata* bekannte Gemälde (Standort unbekannt) handeln könnte. Vgl. Martin 1968, S. 85.

706 *Rissa in Galleria* wurde im Dezember 1910 in der Mitgliederausstellung der Famiglia Artistica sowie 1911 in der *Mostra d'arte libera* gezeigt. Im Katalog wird *Rissa in Galleria* 1910/11 als *Baruffa* bezeichnet. Coen 1988/89, S. 94. Dagegen datiert Haftmann *Rissa in Galleria* auf das Jahr 1909. Haftmann 1955, S. 148.

707 Folgende Datierungen werden angegeben: Bruno 1969: 1911; Calvesi/Coen 1983: 1910, S. 380; Schneede 1994, S. 55: 1910 (Studie 1911); Coen 1988/89: Studie und Bild 1910.

Als Kulisse für *Rissa in Galleria* wählte Boccioni die gläserne Front eines Cafés, das sich in die gotisch gestreckte Architektur einer *Galleria*, einem Arkadenkomplex, einordnet, bei dem es sich wohl um die Mailänder Galleria Vittorio Emmanuele II. handelt. Die Passage verläuft schräg in den Bildraum mit einem Fluchtpunkt, der auf der linken Seite außerhalb der Leinwand liegt. Es ist bereits dunkel, die Szene spielt folglich in der Nacht oder am späten Abend. Beleuchtet wird das Café von innen sowie von zwei großen elektrischen Lampen von außen. Trotz der späten Stunde ist die Galleria von Nachtschwärmern bevölkert. Direkt vor dem Café hat sich eine Menschenmenge versammelt, die zu einem Punkt strebt, der vom Bildzentrum leicht nach rechts versetzt ist. Der Betrachter blickt von einem erhöhten Standpunkt auf die Szene und hat somit Einsicht in das Zentrum des Geschehens, das durch das gestreute Licht der elektrischen Lampen sowie durch die helle Glasfront des Cafés erhellt wird: Zwei anhand ihrer bunten Kleider identifizierte Frauen, eine der beiden mit prächtigem Hut, sind vor dem Eingang des Cafés in einen handgreiflichen Streit geraten. Sie stehen sich in Ringerstellung gegenüber und packen sich gegenseitig an Haaren und Schultern. Die Szene bindet die Aufmerksamkeit der Menschen, die in Gruppen durch die *Galleria* schlendern. Sowohl Männer in dunklen Anzügen, darunter viele mit steifem, goldenem Strohhut, als auch Frauen in bunten Kleidern, ebenso viele mit farbenprächtigen, großen Hüten, eilen gestikulierend zu den streitenden Frauen, sodass sich um sie eine dichte Menschenmasse gebildet hat. Auch einige Polizisten in dunklen Uniformen und mit schwarzen Kappen befinden sich in der Menge. Die Reaktionen der Zuschauer lassen sich anhand ihrer Gesten ablesen und sind sehr unterschiedlich. Die meisten der Dargestellten, insbesondere im näheren Umfeld der ringenden Frauen, stürmen mit emporgehobenen Armen auf sie zu, um offenbar in den Streit einzugreifen. Andere beobachten dicht gedrängt an die Außenwand des Cafés das Geschehen. Im hinteren Teil der Galleria gibt es gar Menschen, die mit derart ruhiger Körperhaltung in Gruppen zusammenstehen, dass sie die Schlägerei scheinbar (noch) nicht bemerkt haben. Nur ein Mann am unteren Bildrand löst sich von der Masse und dreht sich zum Betrachter, die Arme in die Höhe gestreckt und den Mund im Schrei aufgerissen. Es bleibt unklar, ob der Mann selbst flieht oder sich dem Betrachter zuwendet, um Aufmerksamkeit für die Situation zu erwecken.[708] Nicht einsichtig ist überdies der Grund für den Streit zwischen den Frauen. Anlässlich der futuristischen Ausstellung in der Sackville Gallery in London 1912 betitelte und beschrieb Boccioni das Gemälde als „Polizei-Razzia. Die Empörung angesichts einer Polizei-Razzia in einem Mailänder Nacht-Café“.[709] Zwar sind im Bild Uniformierte auszumachen, im Zentrum der Auseinandersetzung stehen jedoch die beiden ringenden Frauen, so dass Boccionis Aussage den

[708] Dagegen Weissweiler 2009, S. 64.

[709] Bildbeschreibung in Kat. Ausst. Berlin 1912, Nr. 10, S. 24.

Inhalt des Gemäldes nicht vollends zu entschlüsseln vermag.[710] Eindeutig ist dagegen, dass Boccioni in *Rissa in Galleria* einen Akt der Gewalt thematisiert. Die streitenden Frauen sind lediglich der Auslöser einer um sich greifenden emotionalen Aufladung. Die Masse der Menschen, die zur Bildmitte stürmt, suggeriert eine bevorstehende Massenschlägerei. Dass sich sowohl Männer als auch Frauen zu handgreiflicher Gewalt hinreißen lassen, verstärkt die Brisanz der Situation.

Boccioni unterstützt die inhaltliche Komponente der Gewalt durch stilistische Mittel. Er entwickelt alle Formen aus der gleichen Struktur, feinen Punkten und Pinselstrichen, zusammengesetzt aus Komplementärfarben. Bei den Körpern der Menschen verdichtet Boccioni diese feinen Striche derart, dass sie sich im Auge des Betrachters zu konturlosen Formen zusammensetzen. Dagegen lässt er an den Wänden und auf dem Boden der *Galleria* den flirrenden Farbpunkten mehr Raum, sodass sie auseinanderstreben: Die künstliche Beleuchtung lässt die altehrwürdige Architektur lebendig werden. Mittels des elektrischen Lichts streut Boccioni die Farbpunkte über das Bild. So werden alle Formen beziehungsweise Gegenstände von ihrer Erscheinung her im Licht begriffen. Die Aufgabe des Betrachters liegt darin, die Farbpunkte zu Objekten zusammenzusetzen und nach bekannten Mustern und Formen zu ordnen. Daraus entsteht ein Bild von höchster Dynamik. Die Hektik und Aufruhr der Menschen, die zu dem entfachten Streit streben, überträgt sich durch die flirrenden Farben auf den Betrachter, der sich zwar distanziert in einiger Entfernung befindet, aber gleichzeitig durch den zu ihm gedrehten Mann direkt in das Bild integriert wird.

Die Körper der dargestellten Menschen weisen interessante Eigenheiten auf. So hat Boccioni viele der bewegten Personen mit feinen roten und blauen Bewegungslinien versehen, die ihre körpereigene Dynamik nachzeichnen. Damit bricht er das divisionistische Muster des Bildes, bildet einen feinen Kontrast zum Farbauftrag und intensiviert die Bewegung der Körper. Die in Aufruhr befindlichen Menschen wiederum erscheinen kompositorisch als Linien, die zum Zentrum der Schlägerei tendieren und die Aufmerksamkeit des Betrachters binden. Neben den Energiefeldern, die durch die kontrastierenden Farbpunkte entstehen, trägt auch das Pathos der Szene zur Wirkung des Bildes bei. Energie und Dynamik werden in Boccionis Gemälde zur Chiffre für einen gewaltsamen Streit.

Boccionis Bezug zu den futuristischen Manifesten zeigt sich sowohl inhaltlich wie auch in seiner divisionistischen Maltechnik. Vergleicht man das Gemälde *Rissa in Galleria* mit dem futuristischen *Komplementarismus* und der Aussage, dass „Bewe-

[710] Die meisten Menschen streben auf die ringenden Frauen zu, anstatt sich von der Szene abzuwenden. Ebenso verhält es sich mit den Polizisten, was angesichts einer Razzia ungewöhnlich wäre. Vertraut man auf Boccionis Aussage, könnte es sich bei dem Streit lediglich um die Folge einer Razzia handeln. Tatsächlich könnten die Unterschiede in Boccionis Beschreibung und dem Inhalt des Bildes darauf deuten, dass es sich doch um *La retata* handelt, das 1912 in Berlin ausgestellt wurde, da in diesem Bild der Tumult stärker um sich greift.

gung und Licht die Stofflichkeit der Körper zerstören“[711], ist die Analogie hier unverkennbar. Boccionis Farbauftrag erzeugt flirrende, vibrierende Körper, deren Dynamik in die des – durch Lampen erleuchteten – Raumes übergeht. Gleichermaßen zeigt sich auch der Bezug zu Boccionis präfuturistischen Werken aus den Jahren 1907/08 deutlich, jenen Industrieszenen, die er ebenfalls im hellen Licht divisionistisch auflöste. Sein Divisionismus weist jedoch eine Eigenheit auf: Mit der Synthese aus den charakteristischen kleinen Farbpunkten in Komplementärfarben und länglichen Pinselstrichen knüpft er eher an italienische Künstler wie Previati an, als an die französischen Pointilisten. So erreicht er die Wirkung eines verwobenen, unruhig-chaotischen Flimmerns.[712] Da sich diese Merkmale schon in seinen frühen Werken nachweisen lassen, handelt es sich bei der Darstellungsweise in *Rissa in Galleria* demnach um einen etablierten und nicht um einen originär futuristischen Stil. Die Ursachen dafür sind auch in der Formulierung und dem Konzept des Manifests und der futuristischen Kunsttheorie 1910 zu suchen. Denn ebenso wie die Stil- ist ferner die Formfrage ungelöst. Zwar dynamisierte und stilisierte Boccioni die Figuren – nicht zuletzt als Folge des Divisionismus[713] –, von der in Aussicht gestellten Abstraktion ist er jedoch noch weit entfernt.[714] Stattdessen betonte er die impressionistische Instabilität des dramatischen Motivs und schuf so einen „konstanten Nervenkitzel zwischen Raum und Licht, das in räumliche Substanz verwandelt wird“.[715]

Thematisch dagegen näherte sich Boccioni in *Rissa in Galleria* den futuristischen Manifesten an, indem er die Idee einer dynamischen, emotionalen Szene in einer großstädtischen Architektur zeichnete. Auffällig dabei ist die extreme Perspektive der Arkaden, die in ihrer Künstlichkeit Motive wie die elektrische Beleuchtung stilistisch komplettiert. Die Hintergrund-Architektur erinnert jedoch gleichermaßen an bekannte Bildfindungen. So tauchen die für Norditalien typischen Arkaden zuvor in einer Illustration mit dem Titel *Festin de Balthazar* der französischen Zeitschrift *La Caricature* auf.[716] Deren Konstruktion soll wiederum von Tintorettos *Abendmahl* in San Giorgio Maggiore in Venedig übernommen worden sein.[717]

---

711 Boccioni/Carrà/Russolo/Balla/Severini [1911] 1972, S. 43.

712 Coen 1988/89, S. XXIII.

713 Indem Boccioni Licht in Farbe überführte, belebte er die Oberflächenstruktur des Bildes. Vgl. Coen 1988/89, S. 93.

714 Dagegen Bruno 1969, Nr. 121.

715 „[U]n fremito costante dello spazio o la luce stessa che s’è trasformata in sostanza spaziale.“ Argan/Calvesi 1953, S. 15.

716 Vgl. Weissweiler 2009, S. 64. Die Zeichnung mit dem Titel *Festin de Balthazar* wurde in der Ausgabe 181 von *La Caricature* vom 24.4.1834 veröffentlicht. Abb. in Kat. Ausst. Münster/Göttingen/Mainz 1980/81, S. 211.

717 Grosskopf 1980, S. 211. Bercken/Mayer 1923, Tf. 199.

Boccioni bereitete das Thema der *Rissa* in Studien vor.[718] Auf einem Blatt (Abb. 6) stellte er mehrere Menschen in Rückenansicht dar. Sie sind jeweils von der Hüfte aufwärts zu sehen und mit dünnen Linien konturiert. Boccioni zeigt sie in der gleichen Haltung, die auch die Menschen im ausgeführten Gemälde *Rissa in Galleria* einnehmen, mit erhobenen Armen und in aufgebrachter Stimmung. Die Menschen beugen sich nach vorne zu einem Punkt im Zentrum, der dem Betrachter verborgen bleibt. Einzig ihre Körpersprache, die zum Protest oder Eingreifen gehobenen Arme, lässt auf das Thema des Blattes schließen: eine Geste des Aufruhrs, der Schlägerei. Boccioni charakterisiert sie als Synthese aus aktivem, aggressivem Pathos und höchster Unruhe, in der die Aktionen des Einzelnen und die der Menge verschmelzen. Bemerkenswert ist, dass Boccioni die Menschen zwar leicht stilisiert, aber nicht in der Bewegung auflöst, so wie er später in *Rissa in Galleria* verfährt, was erst durch die Verwendung des Divisionismus möglich wird.[719] Stattdessen bewahrt er in der Zeichnung die Konturen der Körper und erschafft folglich eine geradezu nüchterne Studie der Bewegung und des körperlichen Ausdrucks. In einem weiteren Blatt (Abb. 7) konzentriert er sich dagegen auf die Abstraktion einzelner Figuren als Teil einer bewegten Menge. Vor hochgezogenen Bögen befindet sich in der unteren Bildhälfte im Zentrum eine Menschenmenge, aus der lediglich vereinzelt Köpfe hervorschauen. Ansonsten überlagern sich die konturierten Personen gegenseitig, ihre Körper verschwinden in einem Liniengeflecht. Die Skizze verweist ob ihrer zentrierten Ausrichtung und dem hohen Grad der Abstraktion nicht so sehr auf *Rissa in Galleria* als auf ein weiteres Gemälde Boccionis: *Baruffa*.[720]

Stellte Boccioni *Rissa in Galleria* spätestens im Dezember 1910 fertig, so ist die Datierung des Gemäldes mit dem Titel *Baruffa* nicht eindeutig.[721] *Baruffa* bezeichnet, wie *rissa* auch, eine Rauferei oder Schlägerei. Auf den ersten Blick haben die beiden Bilder gleicher Thematik stilistisch nicht viel miteinander gemein. Ist *Rissa in Galleria* gegenständlich-divisionistisch, so wirkt *Baruffa* wie eine expressionistische Ölskizze.[722] Das Bild *Baruffa* selbst dominieren zwei scheinbar gegenläufige Tendenzen. Zum einen ist das Bild größtenteils ungegenständlich, aus schnellen

[718] Zwei Zeichnungen sind erhalten. Vgl. Bruno 1969, Nr. 121–122; Calvesi/Coen 1983, Nr. 658–659, S. 369.

[719] Vgl. Benzi 2008, S. 41. Die Zeichnung erinnert an eine Tuschzeichnung Boccionis aus dem Jahr 1908, in der eine Menschenmenge ein Reiterdenkmal bestürmt (Galleria Nazionale di Cosenza). Abb. in: Kat. Ausst. Philadelphia 1980/81, Nr. 20.

[720] Vgl. auch das Gemälde *La retata*, Abb. in Calvesi/Coen 1983, Nr. 660, S. 670.

[721] Zwar verweist Coen auf die Ausstellung des Gemäldes *Baruffa* im Dezember 1910 in der Mitgliederschau der Famiglia Artistica, dies erscheint jedoch fraglich, da das im Katalog als *Baruffa* bezeichnete Bild, das heute als *Rissa in Galleria* bekannte Gemälde ist. Coen 1988/89, S. XXIII.

[722] Mit dem Pinselduktus schließt *Baruffa* an Werke Boccionis aus den Vorjahren an, wie *Cascinale milanese*, 1908, Museo Civico Lugano. Vgl. Calvesi/Coen 1983, Nr. 342, S. 254.

Pinselstrichen zusammengesetzt und lediglich die räumliche Situation vor einer Häuserfront lässt sich erahnen. Zum anderen hat Boccioni das Gemälde streng axial-symmetrisch gegliedert. Zu der oberflächlichen Unordnung der Farben und Formen bildet die Komposition demnach einen Gegenpol. Boccioni definiert die Mittelsenkrechte durch ein künstliches Licht am oberen und die Häufung violetter Pinselstriche am unteren Bildrand. Rechte und linke Bildseite sind nahezu spiegelgleich. Dennoch herrschen kontradiktorische Elemente vor. Formen sich in der unteren Bildhälfte violette und blaue breite Pinselstriche zu einer dichten Masse, bricht diese vereinzelt durch die verschiedenen Tonstufen der Farben auf. Die Farbstufen tendieren von einem hellen zu einem dunklen Blau sowie zu violetten Tönen, die grob umrissene, schattige Körper formen. In der oberen Bildhälfte erhebt sich eine, durch insgesamt drei Lampen hell erleuchtete rot-gelbe Häuserfront mit weit geöffneten, grünen Fensterläden.

Die Komplementärfarben verleihen er dem Bild eine lebendige, fast schrille Wirkung. Die Eindrücke der urbanen Szene, die auf den Betrachter einwirken, von dem künstlichen Licht der Straßenlampen bis hin zu dem abstrakten Gewühl mit energischem und expressivem Duktus im unteren Teil des Bildes, verstärken den vitalen Eindruck. Zwar strahlt die Komposition der oberen Bildhälfte Ruhe aus, die untere Bildhälfte jedoch, deren Inhalt man sich nur mithilfe des Bildtitels, *Baruffa*, nähern kann, versinnbildlicht das Gegenteil: Das abstrakte blaue Gewühl könnte demnach eine Ansammlung von raufenden Menschen sein, die violetten Formen das Zentrum der Menge. Boccioni drückt die Gewalt der Szene, die den geordneten Rahmen sprengt, mit stilistischen Mitteln vom Farbauftrag bis zu den Kontrasten aus, so dass die Menge gleichzeitig für den Betrachter undurchdringlich wie in sich zergliedert erscheint.

Baruffa erreicht einen weitaus höheren Grad der Reduktion und Abstraktion als *Rissa in Galleria*. Die flirrend-divisionistischen Farbformen, die Boccioni in *Rissa* sorgfältig arrangiert, weisen keine Verbindungen zu dem expressiven Duktus von *Baruffa* auf. Werden die Figuren in *Rissa in Galleria* durch Licht und Divisionismus dynamisiert, so besteht *Baruffa* aus „reinen Kräften“[723], die Formen selbst sind energetisch aufgeladen. Lediglich die Farbwahl, die Verwendung von Komplementärfarben, zieht sich konstant durch das frühe Werk Boccionis. Auch deutet die künstliche Beleuchtung in beiden Gemälden auf Nachtszenen hin. Die Gewalt, die sich dem Titel nach in *Baruffa* erwarten lässt, entzieht Boccioni durch die stilisierte Schilderung zunächst dem Betrachter, um ihm später das Unzeigbare durch das Zusammenspiel der Farben und der Expressivität des Farbauftrags wieder vor Augen zu führen und den Aufruhr nachempfinden zu lassen. Das Spiel des Malers mit figürlichen und abstrakten Bildelementen konstruiert das Gemälde unter der Prämisse der kontrastiven und gewaltevozierenden Farbe.

[723] Bruno 1969, Nr. 124.

Auch zu *Baruffa* existieren Skizzen, über die in der Sekundärliteratur aber Uneinigkeit hinsichtlich der Datierung herrscht. Die insgesamt sieben erhaltenen Zeichnungen Boccionis, die Bruno *Baruffa* zuordnet,[724] lassen sich in zwei Arten unterteilen. Zum einen gibt es drei architektonisch aufgebaute Skizzen, davon zwei mit einem dominanten Dreieck im Zentrum (vgl. Abb. 9). Zum anderen konzentriert sich Boccioni in vier weiteren Skizzen auf die Darstellung der Menschen in der Menge. Zwei der letzteren Blätter ähneln in ihrem Aufbau und den konturierten Figuren der ersten Skizze zu *Rissa in Galleria,* in der Boccioni ebenfalls körpersprachliche Zeichen des Aufruhrs studiert. Beide Blätter zu *Baruffa* sind, im Gegensatz zu den anderen Skizzen, mit der Aufschrift *18.4.1911* versehen (vgl. Abb. 10). Daraus geht hervor, dass Boccioni *Baruffa* entweder erst nach diesem Datum begonnen hat und die Zeichnungen als Vorstudien fungieren. Möglich wäre jedoch auch, dass die Skizzen während oder nach der Fertigstellung von *Baruffa* entstanden sind und somit als von dem Gemälde unabhängig gelten können. Ungeachtet der Datierung spricht für die Eigenständigkeit der Blätter mit den körpersprachlichen Skizzen, dass diese Motive von Boccioni in *Baruffa* zugunsten einer stärkeren Abstraktion nicht weiterverfolgt wurden.[725] Lediglich in einer architektonischen Skizze lässt sich die Struktur von *Baruffa* wiedererkennen.[726] In der Bleistiftzeichnung deutet sich in der unteren Bildhälfte die Menschenmenge aus grob skizzierten Körpern vor einer architektonisch aufgebauten Front an. Kreise markieren hier die Lichtquellen, die in dem ausgeführten Gemälde die Umgebung auflösen. Auch die lineare Abstraktion der Zeichnung verweist auf das Kompositionsschema des Gemäldes.

Obwohl *Rissa in Galleria* und *Baruffa* die gleiche Thematik aufweisen und innerhalb eines Jahres entstanden sein müssen, sind die stilistischen Unterschiede auffällig. Zur Erklärung ihrer Arbeiten schrieben die futuristischen Künstler im Vorwort zum *Katalog der europäischen Ausstellungen futuristischer Kunst* 1912:

> Wenn wir die Phasen eines Aufstandes malen, werden die mit erhobenen Fäusten kämpfende Menge und der lärmende Angriff der Kavallerie auf der Leinwand durch Linienbündel übersetzt, die all den gegeneinander gerichteten Kräften entsprechen und die dem allgemeinen Gesetz der Gewalt des Bildes folgen. Diese Kraft-Linien müßen den Betrachter einhüllen und ein-

---

[724] Bruno 1969, Nr. 124 b–h. Vgl. Calvesi/Coen 1983, Nr. 687–689, S. 380.

[725] Stattdessen sind neben den Skizzen für *Rissa in Galleria* und *Baruffa* weitere Zeichnungen Boccionis erhalten, in denen er sich mit den Bedeutungen der Gestik auseinandersetzte. Es handelt sich dabei um die Zeichnungen, die als Studien für *Il Lutto* (*Die Trauer*) gelten. Abb. in Bruno 1969, Nr. 120i.

[726] Dabei handelt es sich um *Studio per Baruffa*, um 1911, Bleistift auf Papier, 15,6 x 15,6 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York, Collection Lydia Winston Malbin. Abb. in Kat. Ausst. New York 1988/89, S. 105.

> beziehen, so dass er in gewisser Weise gezwungen ist, selbst mit den Personen im Bild zu kämpfen.[727]

Der Betrachter soll demnach gleichsam zum Teilnehmer der entworfenen Bildszene werden, wie durch das Kunsterlebnis eine Transformation erfahren. Als die Künstler den Text formulierten, kannten sie bereits den französischen Kubismus und lösten sich von der gegenständlichen Darstellung. Aus dem Wissen um die kubistische Reduktion der Form und Vervielfältigung der Ansichten konstruierten sie die Kraft-Linien, jene Linien, aus denen sich ein Gegenstand zusammensetzt und die seine Energie spiegeln. Die Kraft-Linien erlaubten den Künstlern auch die Abstraktion des Objekts. Obwohl sowohl *Rissa in Galleria* als auch *Baruffa* unzweifelhaft vor Herbst 1911 und damit vor der Kenntnisnahme des Kubismus von Boccioni fertiggestellt wurden, weisen beide erste Tendenzen der Kraft-Linien auf. In *Rissa in Galleria* gleichen das Streben der Menschen zum Zentrum der Schlägerei, mit dem Boccioni den Blick des Betrachters führt, und die unruhige Auflösung des Raumes und der Personen im Gegenlicht Energiefeldern, die später auch die Kraft-Linien repräsentieren. In *Baruffa* zeigt Boccioni die Wirkung gewaltevozierender Farben in Verbindung mit der Abstraktion des Sujets. Beides gilt der Dynamisierung des Werkes und der Wirkung auf den Betrachter. Zwischen der divisionistischen Auflösung der in Aufruhr befindlichen Körper und dem abstrahierten Ausdruck in *Baruffa* besteht eine Analogie, die sich aus den Skizzen zu beiden Gemälden ableiten lässt: Boccioni legt den Fokus auf den Betrachter, er übersetzt die Szene für ihn, versucht, ihn die emotionale Gewalt der Schlägereien nachvollziehen zu lassen und ihn innerlich aufzuwühlen. Da der Betrachter in *Rissa in Galleria* einen erhöhten Standpunkt zugewiesen bekommt, legt sich ihm die Schlägerei offen dar. Die körpersprachlichen Zeichen der Menschen sowie der zu ihm gedrehte Mann beziehen den Betrachter in die Szene mit ein. Bei *Baruffa* ist die Abstraktion so weit fortgeschritten, dass dem direkt vor dem Geschehen stehenden Betrachter weder der Grund noch einzelne teilnehmende Personen der Schlägerei offenbar werden. Der Charakter des Geschehens vermittelt sich durch Farbkontraste und einen unruhigen Duktus. Ziel Boccionis ist demnach die bildliche Übermittlung der psychologischen Wirkung des Sujets, der Schlägerei auf den Betrachter.

Die Wahl des Themas ist insofern interessant, als dass zwar Schlägereien, Akte der Gewalt, zwischen vielen beteiligten Personen, dargestellt sind, Boccioni jedoch anscheinend auf einen übergeordneten politischen Kontext verzichtet. Obwohl die Polizei in *Rissa in Galleria* an der Schlägerei beteiligt ist, laut der Beschreibung im Katalog der Londoner Ausstellung sogar die Prügelei durch eine Razzia ausgelöst hatte, wird sie dennoch nicht als unterdrückende Macht dargestellt, dazu fehlt ihr die Präsenz und die Kraft im Bild. Stattdessen kann man in der Wahl des Su-

727 Aus dem Vorwort zum *Katalog der 1. Ausstellung futuristischer Malerei 1912*, in: Boccioni, PSF [1914] 2002, S. 232.

jets eine direkte Anspielung Boccionis auf die futuristischen Manifeste und die Ankündigungen der Futuristen zu verändernder Gewalt sehen, die sie auch auf den ersten futuristischen Abenden demonstrierten. Es handelt sich dabei um Motive aus der modernen Großstadt, um den Gestus einer „inneren Rebellion“[728] angesichts der bestehenden Verhältnisse. Diese mit großem Pathos ausgeführte Gewalt sollte dazu dienen, die Italiener aus ihrer „Lethargie wachzurütteln“[729], was die Protagonisten in den Bildern Boccionis zweifelsfrei praktizieren. Sie verhalten sich aktiv, bevölkern nachts die Straßen, sind gewaltbereit und reißen durch ihre Energie den Betrachter mit. Tatsächlich waren die Restaurants und Cafés in der Mailänder Galleria ein beliebter abendlicher Treffpunkt.[730] Indem Boccioni jeweils nächtliche Szenen zeigt, Männer und Frauen, unter ihnen auch „Straßenmädchen“[731] zweifelhafter Herkunft, handgreiflich miteinander streiten lässt, distanziert er sich ironisch von der moralischen Haltung des Bürgertums.[732] Damit stehen Boccionis Bilder in einem kulturell-politischen Kontext und spielen auf die Mittel und Ziele der futuristischen Bewegung an: das Leben in der modernen Großstadt.[733] Boccioni zeigte beide Werke zwar 1910/11 in Italien, jedoch nicht in den internationalen Ausstellungen ab 1912; zu diesem Zeitpunkt hatte er sich motivisch und stilistisch schon zu weit von den Arbeiten entfernt.

4.2.3. Die Kraft der Stadt – Umberto Boccioni: La città che sale

> Es handelt sich um ein Bild extremer Dimension, das ich nicht beschreiben kann – denn ich wüßte nicht wie: Da sind Pferde, die wie verrückt durcheinanderlaufen und Männer mit gebogenen Leisten und Bewegung und Leben und Arbeit; ein Wirbelwind von Farben vermittelt den Eindruck von Lärm und alle möglichen Elemente stehen für den Tumult in der Stadt, und, mehr noch, für den menschlichen Geist.[734]

Mit diesen Worten versuchte der Journalist Attilio Teglio im März 1911 seinen Eindruck des von Boccioni eben fertiggestellten Gemäldes mit dem Titel *La città che sale* (*Die Stadt erhebt sich*)[735] (Abb. 11) den Lesern des *Il Panaro* aus Modena zu vermitteln. Er war sich über die Schwierigkeit seines Vorhabens bewusst. Das Bild

---

[728] Ballo 1983, S. 43.

[729] Argan/Calvesi 1953, S. 14. Boccionis Arbeiten weisen Bezüge zu dem Buch *La folla delinquente: studio di psicologia collettiva* (1891) von Scipio Sighele auf. Vgl. Antliff 2000, S. 730.

[730] Vgl. Taylor 1961, S. 32.

[731] Haftmann 1955, S. 148.

[732] De Grada 2002, S. 74. Vgl. auch Poggi 2009, S. 42.

[733] In Boccionis Arbeiten verkörpert die Großstadt das moderne Zeitalter, in dem eigene Gesetzmäßigkeiten gelten. Vgl. Poggi 2009, S. 42.

[734] Teglio, in: *Il Panaro* (Modena) im März 1911, zit. nach Coen 1988/89, S. 96.

[735] Öl auf Leinwand, 199,3 x 301 cm, The Museum of Modern Art, New York, Mrs. Simon Guggenheim Fund.

ist nicht nur angesichts seines sehr großen Formats, knapp 2 x 3 Meter, von starker Wirkung, die dargestellte Szene ist inhaltlich derart energetisch aufgeladen, dass sie aus den Bildrändern zu treten scheint. Die Entstehung des Gemäldes ist durch Boccionis Briefwechsel mit Nino Barbantini, dem Direktor der Ca'Pesaro in Venedig, dokumentiert. Daraus lässt sich schließen, dass Boccioni an *La città che sale*, das er erst als *Lavoro* (*Arbeit*) betitelte, fast ein Jahr lang arbeitete.[736]

Nach dem Beitritt der Maler zum Futurismus beschäftigte sich Boccioni mit der bildnerischen Konkretisierung der futuristischen Manifeste, inhaltlich wie formal. Zwar stellte er 1910 bereits Gemälde fertig, zeigte sich jedoch mit den Ergebnissen nicht zufrieden. Im Spätsommer 1910 schrieb er schließlich an Barbantini:

> Ich arbeite viel. Ich habe drei Arbeiten fast beendet. Ein Bild ist 2 x 3 Meter groß, in dem ich eine große Synthese der Arbeit, des Lichts und der Bewegung gesucht habe. – Es ist vielleicht ein Werk des Übergangs, und ich glaube, eines der letzten! Es ist ganz ohne Vorbild gemacht; und alle Kunstfertigkeiten sind der höchsten Forderung der Emotion geopfert. […] Wenn es mir gelingt […] wird bei der Darstellung der Emotion so wenig wie möglich auf die Gegenstände zurückgegriffen werden, die sie ausgelöst haben.[737]

Boccionis Zuversicht angesichts *La città che sale* geht eine lange Vorarbeit voraus. Ursprünglich plante er ein Triptychon mit dem Titel *Giganti e pigmei* (*Riesen und Zwerge*).[738] Die Skizzen zu *Giganti e pigmei* zeigen im Zentrum des dreiteiligen Werks ein Bild von Pferdegespannen auf einer Baustelle, ein Symbol der Arbeit. Flankiert wird das Mittelbild auf den Zeichnungen von einem Baumstamm auf der linken Seite, sowie einer technischen Gerüstkonstruktion auf der rechten Seite. Aus seinen Aufzeichnungen zu den Entwürfen geht hervor, dass Boccioni einen Zyklus des Tages aus Dämmerung, Tag und Nacht und im übertragenen Sinn auch der Moderne aus Natur, Arbeit und Technik anstrebte.[739] Mit *La città che sale* extrahierte Boccioni nun das Mittelbild des nicht realisierten Triptychons.

---

736 Vgl. den Briefwechsel mit Barbantini. Boccioni, Scritti 1971, S. 343ff.

737 Brief vom September 1910. Teilweise zit. nach Baumgarth 1966, S. 59. Weiter heißt es in dem Brief: „Mein Ideal wäre ein Maler, der, wenn er den Schlaf zeigen möchte, nicht ein schlafendes Lebewesen zeigt (Mensch, Tier etc.), sondern die Idee des Schlafes durch die Bedeutungen von Linien und Farben herausbringen kann, das ist Schlaf als universelle Idee unabhängig von Faktoren wie Zeit und Ort. Und das durch pure malerische Einfühlung, das sind wunderschöne Farben und wunderschöne Formen." („L'ideale per me sarebbe un pittore che volendo dare il sonno non corresse con la mente all'essere (uomo, animale ecc.) che dorme, ma potesse per mezzo di linee e colori suscitare l'idea del sonno, cioè il sonno universale al di fuori delle accidentalità di tempo e di luogo.") Boccioni, Scritti 1971, S. 343.

738 Die Skizzen und Studien befinden sich heute in der Galleria d'Arte Moderna in Turin, Abb. in Bruno 1969, Nr. 117.

739 Schneede 1994, S. 60.

Auf dem fertiggestellten Gemälde, das der Journalist Teglio im Frühjahr 1911 anlässlich der *Mostra d'arte libera* beeindruckt beschrieb,[740] erhebt sich im Bildzentrum ein rot-braunes, aus feinen Pinselstrichen zusammengesetztes Pferd in einer Aufwärtsbewegung von rechts unten nach links oben. Den Kopf hat es dynamisch, mit wehender Mähne, zum Betrachter gedreht. Das Pferd ist Teil eines Gespanns und trägt das gleiche blaue Geschirr wie das andere rot-braune. Ein weißes Pferd befindet im Bildhintergrund. Die Tiere laufen in verschiedenen Richtungen durcheinander. Sie befinden sich in einem Zustand großer Erregung und Dynamik und verdrängen durch ihre physische Kraft die Menschen, die sie zu bändigen versuchen. So schildert Boccioni am unteren Bildrand fünf Männer, von denen drei das Pferd im Vordergrund festhalten, um es zu zäumen. Während sich ein anderer Mann mit dem weißen Pferd auf der linken Bildseite beschäftigt, geht ein weiterer seiner Arbeit nach und schiebt einen Karren links aus dem Bildraum. Die Körper der Männer befinden sich schräg im Bild, in weit ausholender Bewegung und um Gleichgewicht ringend. Die Szene ist Teil einer großstädtischen Kulisse, so fährt auf der linken Bildseite im Hintergrund eine Straßenbahn, daneben sind Flaggen zu erkennen, hinter denen Schneede eine Demonstration vermutet,[741] rechts wird hinter einem Gerüst ein mehrstöckiges Haus neu errichtet, direkt neben den rauchenden Schornsteinen einer Fabrik.

Boccioni verwendet in *La città che sale* sowohl Rot- und Brauntöne als auch blaue Farbe, die immer wieder vereinzelt in der Szene auftaucht, am dominantesten im Zaumzeug des Pferdes im Vordergrund. Der feine Pinselduktus erzeugt eine flirrende Struktur, sodass alle Objekte, wie auch Bildvorder- und Hintergrund die gleiche Stofflichkeit besitzen und sich die feinen Farbstriche an den Bildrändern aus dem Rahmen herauszubewegen scheinen. Die kurzen Pinselzüge verleihen dem Bild eine emotionale Unruhe und innere Dynamik. Dies wird durch die Lichtquelle verstärkt, die aufgehende Sonne, die die Baustelle in ein unbarmherzig helles, nahezu weißes Licht taucht. Die Sonne zeigt ihre Kraft auch dadurch, dass sie Einfluss auf die Formen nimmt, diese sowohl modelliert als auch zersetzt. Insbesondere der Bildvordergrund löst sich im Licht auf. Die hellen Felder, die das Licht der Sonne erzeugt, wirken wie ein Stück unvollendete Leinwand und verleihen dem Bild einen skizzenhaften, vorläufigen Charakter. So dynamisiert Boccioni den Raum auf zweierlei Weise: durch seinen Farbauftrag der flirrenden Farbstriche wie durch die abstrahierende Formkraft des Lichts. Der Standpunkt des Betrachters befindet sich direkt vor dem Geschehen. Während die feinen Farbstriche aus dem Bildraum hinaus drängen, sich in die Wirklichkeit zu erweitern scheinen, wird der Betrachter durch schräge Sichtachsen geradezu in das Bild,

---

[740] *La città che sale* war in allen Ausstellungen der Europa-Tournee der Futuristen zu sehen. Vgl. Kat. Ausst. Berlin 1912.

[741] Schneede 1994, S. 60.

genauer in die Gruppe der Arbeiter in der linken unteren Ecke des Bildes, gezogen.

In stilistischer Hinsicht orientierte sich Boccioni an zwei Kernaussagen des *Technischen Manifests*. Es handelt sich dabei um die von Bergson abgeleitete Feststellung: „Alles bewegt sich, alles fließt" und um das Ziel, „den Betrachter mitten ins Bild zu setzen".[742] Indem Boccioni die Körper der Arbeiter, der Pferde und den Bildraum in *La città che sale* chromatisch greifbar macht und die Szene dem Betrachter durch ihre Fragmenthaftigkeit doch entzieht, entsteht ein Bezug zur *Malerei der Gemütszustände*, dem Spiel aus Realität und Gefühl.

Fraglich ist, ob die zunehmende Auflösung und Deformation der Körper schon eine Folge der inhärenten Bewegung ist oder sich nur durch Licht und Farbauftrag manifestiert. Boccioni selbst nannte *La città che sale* im Barbantini-Brief ein „Werk des Übergangs", vielleicht „eines der letzten". Demnach war er sich der noch nicht vollkommen realisierten futuristischen Malerei bewusst. Dennoch ist in *La città che sale* die Abstraktion weiter fortgeschritten als in früheren Werken. Boccionis Divisionismus erzeugt in dem Bild einen ebenso unruhigen wie dynamischen Rhythmus, indem die Farbe richtungsweisend und somit bewegungsführend ist. Die Stilisierung der Pferde und Arbeiter ist eine Folge der Synthese von Licht und Bewegung. Mit *La città che sale* näherte sich Boccioni dem *bildnerischen Dynamismus*, der die futuristische Kunst seit 1912 auszeichnete. Im Barbantini-Brief erklärte er, sich bereits von der Gegenständlichkeit in der Darstellung gelöst zu haben[743] und zeigte eine Verbindung zur Malerei der Gemütszustände auf. Die Objekte im Bild sind die Synthese aus Gesehenem und Gefühlten, die die Malerei der Gemütszustände anstrebte. Boccioni verwirklichte in *La città che sale* die Bedingungen für den futuristischen Dynamismus, die Verschmelzung von innerem Antrieb und physischer Bewegung.

Die Skizzen zu *La città che sale* lassen Boccionis stilistische Überlegungen deutlich hervortreten. Sowohl Bleistiftzeichnungen als auch Farbstudien sind erhalten.[744] Bei ersteren steht jeweils der wuchtige, bewegte Pferdekörper im Bildzentrum, um den sich die großstädtische Architektur aufbaut; es sind Blätter, in denen Boccioni die Komposition erarbeitete (vgl. Abb. 12). Die Farbstudien dagegen kommen wie das realisierte Gemälde ohne Konturen aus, sie setzen den Raum lediglich aus roten, gelben und blauen Strichen zusammen (vgl. Abb. 13). Bemerkenswert sind die Farbstudien vor allem deshalb, weil Boccioni längst die unvollendet wirkende, sich ausdehnende Struktur des Werks aus Primärfarben entwickelt hat. Die Studien erscheinen kraftvoller und leuchtender als das realisierte

---

742 Boccioni/Carrà/Russolo/Balla/Severini [1911] 1972, S. 40f.

743 Boccioni schrieb im Mai 1911: „*Il Lavoro* [*La città che sale*] il solo difetto è una leggera insistenza di particolari veristici in un'opera che è una completa visione mentale sbocciata dalla realtà." Boccioni an Barbantini, Brief vom Mai 1911, in: Boccioni, Scritti 1971, S. 345.

744 Bruno listet neun Skizzen auf. Bruno 1969, Nr. 119. Vgl. Calvesi/Coen 1983, Nr. 676–684, S. 376ff.

Gemälde, in dem allein das Licht den Raum und die Formen definiert und gleichzeitig durchdringt.[745]

La città che sale hat unzweifelhaft einen starken Symbolcharakter. Boccioni verdichtet im Gemälde die Idee des Entwurfs von *Giganti e pigmei* zu einer Allegorie der Moderne. Somit ist auch jeder einzelne Arbeiter in der Szene als Motor derselben zu klassifizieren. Schon in Boccionis frühen Industrielandschaften prägt die Synthese aus Arbeit und Fortschritt das moderne Leben. Auffällig ist, dass er – statt den von Marinetti präferierten Automobilen – Pferde als Insignien der Kraft und des Fortschritts darstellt. In mehreren Zeichenblättern aus den Jahren zwischen 1906 und 1909 skizzierte er Bewegung und Körperbau der Tiere. Boccioni zeigt so die animalische, ursprüngliche und unbeugsame Kraft des Pferdes gegenüber dem Mensch auf.[746] Bei Boccioni wird das Pferd in *La città che sale* zum sinnbildlichen Vorboten der Veränderung. Wie Martin treffend bemerkt, führt es sein blaues Arbeitsgeschirr „mit der gleichen Leichtigkeit und Natürlichkeit, mit der Pegasus seine sagenhaften Flügel getragen hat“[747] und markiert den Aufbruch in die Moderne. *La città che sale* veranschaulicht sowohl das morgendliche, geschäftige und arbeitsame Erwachen der Stadt als auch metaphorisch das Anbrechen eines neuen Zeitalters. Mit diesem Inhalt manifestierte sich Boccionis Streben nach einem „modernen Epochenbild“.[748] Doch gerade der Symbolcharakter von *La città che sale* beförderte die zeitgenössische Kritik an dem Gemälde. So schrieb Barbantini, der zuvor Boccionis Einzelausstellung in Venedig ausgerichtet hatte und während der Entstehung des Bildes mit Boccioni in regem Briefkontakt stand, in der Zeitung *L'Avvenire d'Italia* vom 19. Mai 1911:

> Bezüglich der aktuellen Werke kann eine extrem große Allegorie der Arbeit nicht überzeugen. Es ist weder sehr verblüffend noch sehr beredt, da es der ausgedehnten Komposition, die unsicher und in einer mangelhaften Form ausgeführt ist, an Anschaulichkeit und organischem Zusammenhalt fehlt. Vielleicht war das Werk nicht hinreichend vorbereitet und muss von vornherein mit mehr Tiefe und Umfang ausgearbeitet werden, aber selbst nach der Untersuchung seiner Vorstudien glaube ich, dass es bei seiner Größe nicht Boccionis Charakter entspricht, in der symbolistischen Malerei zu verharren.[749]

---

[745] Vgl. Argan/Calvesi 1953, S. 17.

[746] Siehe dazu Kapitel 4.6.2.

[747] Martin 1968, S. 87.

[748] Coen 1988/89, S. 94.

[749] „Among the recent works, an extremely large allegory of labor does not really prove convincing. It is neither very intriguing nor very eloquent, because the broad conception, which is carried out uncertainly and in an inadequate form, lacks clarity and organic cohesion. Perhaps the work was not sufficiently prepared and needed to be worked out in advance at greater depth and length, but even after examining its preparatory studies I am induced to believe that by and large

Boccioni reagierte unvermittelt auf die Kritik. Noch im Mai erwiderte er Barbantini, dessen Vorwurf der symbolischen Bezüge sei hinfällig. Sein, Boccionis, womöglich einziger Fehler sei ein „leichtes Beharren auf veristischen Details“, im Übrigen sei das Werk eine „gänzlich geistige Vision, entwickelt aus der Wirklichkeit“. Seine Intention sei nichts Geringeres gewesen, als „dem modernen Leben einen neuen, von Dynamik vibrierenden Altar“ zu schaffen, „ein Gemälde, behaupte ich [Boccioni], das so etwas versucht, ist jeder mehr oder minder subjektiven Wiedergabe des wirklichen Lebens unendlich überlegen“.[750] Der scheinbare Widerspruch in Boccionis Argumentation, ein aus der Wirklichkeit resultierendes Bild als „Altar“ des modernen Lebens ohne symbolische Bezüge gestaltet zu haben, löst sich in der Betrachtung der futuristischen ästhetischen Lehre auf. Boccioni stützte sich auf die *Malerei der Gemütszustände* aus Erlebtem und Gefühltem, einen Bezug auf die symbolistische Malerei mit subjektiv-vagen Andeutungen lehnt er jedoch ab.[751] Auf Barbantinis Kritik der Schwäche der künstlerischen Ausführung ging Boccioni nicht ein, im Gegenteil, er machte sie gar zu einer kunsttheoretischen Frage. Dennoch sind Barbantinis Einwände nachzuvollziehen, die unterschiedlichen Aktionen und die unruhigen, flirrenden Pinselstriche zergliedern die Komposition. Auch hinsichtlich Boccionis Anknüpfung an den italienischen Divisionismus und der „romantischen Attraktion“[752] des Aufbruchs scheint die Kritik berechtigt. Schneede vermutet gar als weitere Sinnschicht hinter dem blaugezäumten, roten Pferd den „futuristischen Ausbruch, der angesiedelt ist zwischen Revolution (die Demonstration links oben) und technologisch-geistigem Aufbau (Hausbau und Fabriken rechts oben), von beiden ihre Energien beziehend“.[753] Mit der Synthese aus veristischen und symbolischen Tendenzen überführt Boccioni die realistischen Elemente, das Erlebte, in Linien und Farben und

---

it is not in accord with Boccioni`s character to persist in symbolic painting.“ Anlass des Artikels war die *Mostra d'arte libera*. Zit. nach Coen 1988/89, S. 96.

[750] „Anche in questo però non esito a dire che un quadro di simili dimensioni, animato da un'intenzione cosi pura, qual è quella innalzare alla vita moderna un nuovo altare vibrante di dinamica, altrettanto puro ed esaltatore di quelli che furono innalzati dalla contemplazione religiosa al mistero divino, un quadro dico che tenta questo è infinitamente superiore a qualsiasi riproduzione più o meno soggettiva della vita reale.“ Boccioni an Barbantini, Brief vom Mai 1911, in: Boccioni, Scritti 1971, S. 345.

[751] Eine „universelle Idee“ auszudrücken war zu dieser Zeit Boccionis Ziel, wie er 1910 schrieb: „Mein Ideal wäre ein Maler, der, wenn er den Schlaf zeigen möchte, nicht ein schlafendes Lebewesen zeigt (Mensch, Tier etc.), sondern die Idee des Schlafes durch die Bedeutungen von Linien und Farben herausbringen kann, das ist Schlaf als universelle Idee unabhängig von Faktoren wie Zeit und Ort.“ („L'ideale per me sarebbe un pittore che volendo dare il sonno non corresse con la mente all'essere (uomo, animale ecc.) che dorme, ma potesse per mezzo di linee e colori suscitare l'idea del sonno, cioè il sonno universale al di fuori delle accidentalità di tempo e di luogo.“) Boccioni an Barbantini, Brief vom September 1910, in: Boccioni, Scritti 1971, S. 343.

[752] Martin 1968, S. 86.

[753] Schneede 1994, S. 67.

erzeugt einen reinen Ausdruck.[754] So eliminiert er durch die zunehmende energetische Auflösung die Materie.[755]

Fraglich ist der Grad der Violenz in dem Gemälde. Der Inhalt der erwachenden Stadt und des anbrechenden neuen Zeitalters wurde bereits in den futuristischen Manifesten detailliert beschrieben und impliziert die gewaltsame Destruktion des Alten. Boccioni übersetzt die Thematik nun bildlich in ein sich in Bewegung auflösendes Spektakel, in dem die unbezähmbare Energie der Pferde dominiert. Im Katalog der *Zweiten Futuristischen Ausstellung* in der Berliner Galerie Der Sturm wurde *La città che sale* folgendermaßen beschrieben: „Die gigantischen Pferde symbolisieren die Größe und die verzweifelte Arbeit der Weltstadt, wie sie ihre Bauten zum Himmel reckt."[756] Das helle Licht löst, wo immer es die städtische Architektur durchbricht, die Darstellung auf, deformiert sie und trägt so zu dem aggressiven Pathos bei.[757] Die freigesetzte Energie ist dabei die notwendige Kraft zur Veränderung der Gesellschaft. Während des Malprozesses schien Boccioni selbst diese Entwicklung nachzuvollziehen. Äußerte er sich schon in dem Barbantini-Brief optimistisch, so wurde er in einem Brief an eine Freundin konkreter:

> Jetzt verstehe ich das Fieber, die Leidenschaft, die Liebe, die Gewalt, die man meint, wenn man sich sagt: Schaffe! Aber warum war es am Anfang noch nicht so? Vielleicht war ich so; aber die Schmerzen und die Mutlosigkeit haben mich auf der Erde festgehalten. […] Jetzt verstehe ich Marinettis Satz, daß kein Werk ohne aggressiven Charakter ein wahres Meisterwerk sein kann! Und mir scheint, daß das Bild eines ist. Ich habe die Inspiration vervielfacht und das Bild ist noch voller und gewaltiger geworden als am Anfang.[758]

Aus Boccionis eingehender Reflexion wird sein Ziel, aber auch sein Entwicklungsprozess deutlich. In *La città che sale* vereinen sich destruktiver und konstruktiver Dynamismus sowie die *Malerei der Gemütszustände* zu einem Werk, das der symbolistischen Malerei zwar weiterhin verhaftet ist, seine Gewalt jedoch aus der Farbe sowie der Behandlung der Formen und nicht zuletzt aus seinem Pathos zieht.

---

[754] Vgl. Bruno 1969, Nr. 119.

[755] Calvesi 1967a, S. 2.

[756] Kat. Ausst. Berlin 1912, S. 24, Nr. 6. Als Besitzer des Gemäldes ist Prof. Feruccio Busoni angegeben.

[757] Vgl. Ballo 1964, S. 167. Siehe auch Taylor 1961, S. 35.

[758] „Ora comprendo la febbre, la passione, l'amore, la violenza delle quali si parla quando si dice: creare! Ma perché prima non era così? Forse ero così; ma i dolori e gli scoraggiamenti mi trattenevano a terra […]. Come comprendo le parole di Marinetti: nessun'opera che non abbia un carattere aggressivo può essere un capolavoro! E mi sembra che il quadrone lo sia abbastanza. In grande, come sempre, ho moltiplicato l'ispirazione e il quadro è divenuto più popolato più violento di prima. La folla è aumentata e spero di dare in tutte anche alla più piccola figura quel senso di andare fatale che hanno le folle che lavorano." Brief aus dem Jahr 1911, in: Archivi I 1958, S. 233.

Mit der Fertigstellung des Gemäldes bewegte sich Boccioni auf einen expressiveren Stil zu, in dem Chiffren als Versatzstücke der Realität gelten.

4.2.4. Die Verarbeitung persönlicher Erlebnisse – Carlo Carrà: I funerali dell'anarchico Galli

Carrà zeigte in der *Mostra d'arte libera* 1911 unter anderem ein Gemälde, das bis heute zu den Hauptwerken des Futurismus zählt. Es handelt sich dabei um das monumentale *I funerali dell'anarchico Galli* (*Die Beerdigung des Anarchisten Galli*)[759] (Abb. 14). Das Gemälde wurde in der Ausstellung neben einem weiteren Bild Carràs mit dem Titel *I martiri di Belfiore* (*Die Märtyrer von Belfiore*) gezeigt. Letzteres beschrieb Severini als Schlüsselbild Carràs, auf dem „vier oder fünf am Galgen hängende Körper vor einem roten Himmel"[760] dargestellt waren. Das Thema war politisch, eine lose Annäherung an eine Geschichte aus der Zeit des *Risorgimento*. Doch da Carrà das Gemälde noch im Verlauf des Jahres 1911 zerstörte,[761] ist seine Bedeutung für die futuristische Kunst heute nicht mehr zu ermessen. Auch *I funerali dell'anarchico Galli* liegt nicht in seiner ursprünglichen Fassung vor. Carrà übermalte das Bild bereits 1911 im oberen Drittel und in der neuen Fassung wurde es schließlich in den europaweiten Ausstellungen der Futuristen im Jahr 1912 dem Publikum präsentiert.[762]

Dem Betrachter bietet sich auf dem großformatigen Gemälde die Szene eines Kampfes. Carrà schildert eine Menschenmenge, die vom vorderen Bildrand bis in das Bildzentrum gestaffelt ist. Die Körper der Menschen sind stilisiert und von genuinen Merkmalen befreit, sodass sie wie eine Einheit wirken. Im Vordergrund auf der rechten Bildseite ist eine Person zu erkennen, die in Schrittstellung nach links gewendet ist, den rechten Arm dabei in einer ausholenden Bewegung erhoben und in der Hand einen langen Stock haltend. Die Person schreitet zur linken Bildseite, bereit, sich der um sie herum kämpfenden Menge anzuschließen. Auch die übrigen schemenhaft dargestellten Personen haben eine aggressive Haltung. Unter ihnen sind auf der rechten Bildseite Proletarier mit Arbeiterkappen, auf der linken Bildseite ein Mann mit Strohhut, weißem Hemd und erhobenem Spazierstock, offenbar kein Arbeiter, und im Hintergrund eine Reihe berittener und somit über die Menge erhobener Soldaten auszumachen. Die einzelnen Menschen stellt Carrà entpersönlicht, als Teil der Masse, dar. Auch ihre zu Schlägen ausholenden Bewegungen sind einheitlich als Kampfhandlungen zu identifizieren. Carrà ver-

[759] Öl auf Leinwand, 198,7 x 259,1 cm, The Museum of Modern Art, New York. Erworben durch das Vermächtnis von Lillie P. Bliss.

[760] Severini [1965] 1995, S. 86.

[761] Martin 1968, S. 88.

[762] Im Katalog zur *Zweiten Ausstellung: Die Futuristen* in der Berliner Galerie Der Sturm ist *I funerali dell'anarchico Galli* unter Nummer 11 mit der folgenden Bezeichnung aufgeführt: „Dramatische Wiedergabe des Kampfes zwischen der Kavallerie und dem revolutionären Proletariat." Kat. Ausst. Berlin 1912, S. 25.

vielfältigt die Bewegungen der Menschen und ihrer Schatten und skizziert die Ausführung der Schläge fächerförmig. Diese Formen überlagern sich, zersplittern die Szene und werden gleichzeitig zum Sinnbild der Kämpfe. Im Zentrum des Gemäldes, hinter dem einzelnen Kämpfer im Vordergrund, ist ein roter horizontaler Quader zu sehen, der mit einem Tuch bedeckte Sarg des getöteten Anarchisten Galli. Wie ein Mahnmal wird die rote Bahre im räumlichen und thematischen Zentrum des Gemäldes unbeirrt von gebeugten Sargträgern hochgehalten. Über der Szene ist der Himmel in blau-grün-rötliche Farbflächen zerklüftet. Auf der rechten Bildseite steht eine glutrote Sonne am Himmel, in den auch die wehenden schwarzen Fahnen der berittenen Soldaten wie ein blaues Gerüst streben.

Die aufgeregten, gewaltsamen und vervielfältigten Bewegungen der Menschen zersplittern den Bildgrund, was Carrà im Himmel fortsetzt. Das obere Drittel des Bildes übermalte Carrà nach dessen erster Präsentation in der *Mostra d'arte libera*. Zuvor muss es sich dabei um eine einheitlichere Fläche gehandelt haben. Insbesondere diese stilistische Eigenheit der Durchdringung kleiner Farbflächen lässt die Szene unruhig und dynamisch wirken.[763] Die roten Farbtöne des Geschehens am Boden stehen den dunkleren des Himmels kontrastierend gegenüber, das Inferno am Boden findet jedoch in der rot eingefärbten Sonne einen kompositorischen Bezugspunkt. Indem Carrà die Farben reduziert und zugunsten der kontrastreichen Formen zurücknimmt, erzeugt er eine dynamische Spannung zwischen ihnen. Insbesondere fällt die Dominanz der roten Farbe auf, mit der Carrà eine aggressive, emotionale Atmosphäre beschwört. In seinem Manifest mit dem Titel *Die Malerei der Töne, Gerüche und Geräusche* vom 11. August 1913 schrieb er:

> Die malerische Darstellung von Tönen, Geräuschen und Gerüchen will: 1. Das Rot, Roooottt, Knallroooootttttt, das schreit […] 4. Die dynamische Arabeske als die einzige, vom Künstler in den tiefen seiner Sensibilität erschaffene Wirklichkeit. […] 6. Die schrägen Linien, die wie ebenso viele Pfeile vom Himmel auf das Gemüt des Betrachters fallen, und die in die Tiefe verlaufenden Linien. […] 18. Die abstrakten, bildnerischen Komplexe, d. h. jene, die nicht in der Anschauung gegeben sind, sondern den Empfindungen entsprechen, die aus den Tönen, Geräuschen, Gerüchen und all den anderen unbekannten Kräften, die uns umgeben, hervorgegangen sind.[764]

Demnach plädiert Carrà 1913 für eine disharmonische und suggestive Kunst, die eine sinnliche Wahrnehmung fördert. Dabei handelt es sich jedoch um eine Forderung, die die Futuristen schon in ihren ersten Maler-Manifesten aufgestellt hatten und die daher auch für *I funerali dell'anarchico Galli* gelten muss.

[763] Vgl. Gerhardus/Gerhardus 1977, S. 88.

[764] Carrà [1913] 1974, o. S. Das Manifest erschien in *Lacerba*, 11. August 1913.

So wirkt die Szene insgesamt bedrohlich auf den Betrachter, was einerseits aus Carràs Farbwahl und andererseits aus den schattig umrissenen, in der Bewegung schemenhaft wirkenden Formen der kämpfenden Menge resultiert, die sich unmittelbar vor dem Betrachter ausbreitet. Carrà verfolgt durch seine Komposition der schrägen Linien den Zweck, den Betrachter „mitten ins Bild zu setzen".[765] Zudem bietet er eine Lösung für das futuristische Formproblem der Dynamik, indem er die Bewegungen vervielfältigt. Auch hierin verbirgt sich ein Bezug zum *Technischen Manifest*, in dem die Künstler feststellen: „Durch das Beharren des Bildes auf der Netzhaut vervielfältigen sich die in Bewegung befindlichen Dinge, ändern ihre Form und folgen aufeinander wie Schwingungen im Raum."[766]

Zu dem Gemälde veranlasst habe ihn, lässt Carrà in seiner Autobiografie wissen, ein reales Ereignis, das er 1904 erlebt habe. Bei gewaltsamen Ausschreitungen während eines Streiks war ein Anarchist namens Galli getötet worden. Carrà sympathisierte mit der Arbeiterbewegung und bezeichnete sich selbst als Sozialist.[767] Beim Begräbnis des getöteten Anarchisten, das von Polizisten und Soldaten eskortiert wurde, war er anwesend. Durch gegenseitige Provokationen eskalierte die Situation, wie Carrà festhielt:

> Nachdem der Leichnam Gallis auf den Friedhof von Musocco transportiert worden war, musste das Begräbnis auf Befehl der Polizei im Bereich des dem Friedhof gegenüberliegenden Platzes stattfinden, und, damit diese Anordnung respektiert wurde, blockierten die Reitertruppen die Straßen, die zur Stadt führten. Aber die Anarchisten entschieden, sich zu widersetzen […], an der Mündung zur breiten Allee del Sempione stürmten sie plötzlich gegen die Soldaten, die mit unerhörter Gewalt angriffen. Ich, der ich mich, ohne es zu wollen, im Zentrum des Gedränges befand, sah vor mir die Bahre, gänzlich bedeckt von roten Nelken, die drohend auf den Schultern der Träger schwankte; ich sah, wie die Pferde scheu wurden, wie die Schlagstöcke und die Lanzen aufeinanderstießen, so dass es mir schien, als würde der Leichnam in diesem oder nächsten Augenblick auf den Boden fallen und von den Pferden zertreten werden. Kurz danach zu Hause eingekehrt, machte ich stark beeindruckt eine Zeichnung davon, bei der ich selbst der Betrachter war. Dieser Zeichnung entnahm ich später die Anregung für das Bild ‚I funerali dell'anarchico Galli' […].[768]

Es ist davon auszugehen, dass Carrà bis zur Entstehung des Gemäldes mehrere Skizzen des Geschehens angefertigt hat.[769] Dabei entstand 1910 ein *Bozzetto*

[765] Boccioni/Carrà/Russolo/Balla/Severini [1911] 1972, S. 41.

[766] Ebd., S. 40.

[767] Vgl. Carrà [1943] 2002, S. 44.

[768] Ebd., S. 46.

[769] Vgl. Semff 1987, S. 60. Siehe auch Musetti, in: Kat. Ausst. Paris/Rom/London 2008/09, S. 140.

(Abb. 15), der noch weitaus illustrativer als das spätere Gemälde ist. Zwar breitet sich die Szene wie in dem Bild ebenso horizontal vor dem Betrachter aus, allerdings befindet sich dieser in der Zeichnung in einem größeren Abstand zum Geschehen. Der Standpunkt des Betrachters ist von einer Distanz kennzeichnet, die ihm eine Unterscheidung der Personen und ihrer Handlungen ermöglicht. Im Zentrum der Zeichnung tragen geduckte Männer den Sarg des Anarchisten. Sie werden von berittenen Soldaten eingekesselt, die, mit beflaggten Lanzen bewaffnet, die Sargträger bedrohlich überragen. Unverhältnismäßig wirkt der Kontrast zwischen den unter der Last der Bahre gebückten Männern und den großen, dunkel schattierten Reitern. Die Eskalation muss bereits an einem kritischen Punkt angelangt sein, denn die Reiter sind in gespannter Erwartung nahe an die Sargträger herangerückt und wenden sich ihnen zu. Die Menschenmenge hinter den Sargträgern ist zu einer unübersichtlichen Masse dramatisch verdichtet. Räumlich eingebettet ist die Szene in eine städtische Architektur. So findet das Geschehen auf einem Platz statt, im Hintergrund sind eine Straßenschlucht mit hohen Häusern und Masten eines Straßenbahnnetzes zu erkennen.

Dass Carrà das persönliche Erlebnis der Beerdigung des Anarchisten als Ausgangspunkt für ein futuristisches Bild nimmt, ist ein Indiz dafür, dass das Geschehen einen nachhaltigen Eindruck auf ihn gemacht hat. Es scheint geradezu dafür bestimmt zu sein, die inhaltlichen Vorgaben der futuristischen Kunst – ein Sujet aus dem städtischen Leben – zu erfüllen. Wie erwähnt, waren die frühen Jahre des 20. Jahrhunderts in Mailand durch Arbeiteraufstände geprägt. Während der Streiks und Demonstrationen eskalierte wiederholt die Gewalt, und Soldaten und Arbeiter standen sich im Streit gegenüber. Retrospektiv handelte es sich dabei um jene Form aggressiver Kulmination der Energie einer Masse, die die Futuristen in ihren Manifesten stets beschworen. Bei der Wahl des Sujets fielen die Vorgaben der futuristischen Bewegung mit Carràs persönlichen Eindrücken und Erlebnissen zusammen.

Carràs Erinnerung bestimmte wesentlich die Ausführung des Gemäldes. Hierbei bezog er sich auch auf die von Boccioni definierte *Malerei des Unsichtbaren*. Angelehnt an die Gemütszustände, die Synthese aus Gesehenem und Gefühlten, erklärte Boccioni in einem Vortrag im Mai 1911 über das Ziel der futuristischen Malerei:

> Wir wollen nicht die optische oder analytische Empfindung wiedergeben, sondern den psychischen totalen Eindruck. Wir wollen gewissermaßen die Ewigkeit der Sinnesempfindung erreichen. Das will heißen, daß wir nicht irgendwie durch die Wiedergabe einer Seite des Gegenstandes die fixierte Empfindung geben wollen, sondern den Gesamteindruck eines Gegenstan-

des, der sowohl als Erscheinung wie als Erinnerung erfaßt, bestimmt und wiedergegeben wird.[770]

Das Ergebnis dieser Synthese, der „totale Eindruck" eines Gegenstandes oder einer Situation, manifestiert sich nach Boccioni nicht im Gegenständlichen, sondern im Unsichtbaren. *I funerali dell'anarchico Galli* vereint in idealer Weise das reale Erlebnis und Carràs persönliche Emotionen, die er für den Betrachter fühlbar macht. Beide durchdringen sich nicht nur in den Bewegungen der aufeinanderprallenden Interessen von Arbeitern und Soldaten, sondern auch in der zeitlichen und emotionalen Ebene des Geschehens. Inhaltlich behandelt Carrà nicht allein die Beerdigung eines Anarchisten, sondern sein Gemälde steht pars pro toto für das Gewaltpotential, das die Streiks und Aufstände der Arbeiter ausstrahlten. Folglich hatten seine Arbeiten eine starke politische Dimension. Die Bewegung im Bild, die nahezu ornamentalen, gleichförmigen Schläge, die glutrote Sonne, all das sind zugleich Zeichen der Veränderung.[771] Der Klassenkampf erfährt dabei eine aggressive Verherrlichung als Notwendigkeit um der Zeitenwende willen. So verweist Carrà mit dem Aufstand auf den Aufbruch in eine moderne Welt – sein Gemälde erscheint unter diesem Gesichtspunkt als Gegenstück zu Boccionis *La città che sale*.

Im Gegensatz zum aktuellen Inhalt und zu zukunftsweisenden Themen griff Carrà in der Komposition auf traditionelle Muster zurück und übernahm das Bildkonzept für *I funerali dell'anarchico Galli* von dem Renaissancekünstler Paolo Uccello.[772] Zwar lehnten die futuristischen Künstler mit pathetischer Geste jeglichen Bezug zur traditionellen Kunst ab. Dennoch weisen die futuristischen Werke oftmals klassische Vorbilder auf. Da die Künstler durch ihre Ausbildung mit der traditionellen Kunst vertraut waren, ist dies nicht erstaunlich. Zudem setzt eine Abgrenzung immer eine Bezugnahme voraus. Auch Carrà studierte in Mailand an der Accademia di Brera. In den 1930er-Jahren beschäftigte er sich zudem in mehreren Artikeln mit der Kunst Uccellos und der Alten Meister, die er schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts in der Pinacoteca di Brera sowie im Museo Poldi Pezzoli bewundert hatte.[773] In der Galleria degli Uffizi in Florenz befindet sich das bereits

[770] Boccioni hielt den Vortrag am 29. Mai 1911 im *Circolo Artistico* in Venedig. Zit. nach Baumgarth 1966, S. 71.

[771] Vgl. Martin 1968, S. 88.

[772] Dies stellte Alfred H. Barr erstmals in Kat. Ausst. New York 1949, S. 10 fest.

[773] Vgl. Carrà [1943] 2002, S. 47 sowie S. 49ff. Ebenso wie Boccioni setzte sich Carrà zu Beginn des 20. Jahrhunderts intensiv mit den Möglichkeiten der modernen Kunst auseinander: „Al che egli mi fece notare che vi sono in arte dei problemi estetici e tecnici du ciu bisogna tener conto, che sono il portato degli sviluppi della moderna spiritualità. Passò quindi a palarmi del divisionismo, che secondo lui era non soltanto un modo nuovo, ma il più indicato a esprimere i nostri pensieri e sentimenti di uomini moderni. Volto da me il discorso sugli impressionisti francesi, per confermare appunto il suo asserto, il Previati sostenne che non li apprezzava molto, avendo essi ri-

besprochene Gemälde Uccellos *Die Schlacht von San Romano* (*La battaglia di San Romano*)[774] (Abb. 16). Das Florentiner Bild zeigt im Zentrum den Feldherren der Sieneser und Mailänder Truppen auf einem weißen Pferd, der von dem Florentiner Truppenführer aus dem Sattel gestoßen und damit besiegt wird.[775] Das entscheidende Geschehen rahmen mit Lanzen bewaffnete Reiter in glänzenden Rüstungen ein. Einige der Reiter befinden sich noch in unübersichtlichen Kämpfen, und am Boden liegen bereits Gefallene und ihre Pferde sowie rote und gelbe Lanzen. Die Szene im Vordergrund, die die Niederlage der Sieneser und Mailänder Truppen beschreibt, ist parallel zum Betrachter ausgebreitet. Durch die geringe Distanz und die Schilderung des Sturzes des Feldherren der Sieneser durch die Florentiner Truppen wird der Betrachter in das Geschehen integriert. Diesen Effekt strebt auch Carrà an. Indem er dem Betrachter jedoch eine größere Anzahl von Personen gegenüberstellt und sie nicht derart eindeutig in Sieger und Unterlegene unterteilt wie Uccello, modernisiert Carrà die ikonografische Kontextualisierung in Ausdruck und Wirkung. Besonders die schräge Linienführung dynamisiert die Szene in *I funerali dell'anarchico Galli*, sodass Chaos und Unübersichtlichkeit die beherrschenden Elemente des Bildes sind. Das zentrale Thema ist somit der Kampf, in dessen Verlauf die Protagonisten der zusammenstoßenden Seiten von Begräbnisteilnehmern und Polizisten und Soldaten nur bedingt voneinander zu trennen sind. Obwohl sich die berittenen Soldaten von der Menge abheben, liegt quantitativ die Dominanz der Kämpfenden auf Seiten der Arbeiter. Damit setzt Carrà die Über- und Unterordnung der traditionellen Darstellungsweise zugunsten eines emotionalen Kampfgeschehens außer Kraft. Um die Dramatik der Szene zu verdichten, stellt er nicht den Moment der Entscheidung dar, sondern präsentiert dem Betrachter eine Szene, deren Ausgang offen erscheint.

In der *Schlacht von San Romano* reduzierte Uccello die Farbskala auf getrübte Töne und gab Menschen, Tiere und Landschaft detailliert wieder. Farben mit teils metallischen Effekten lassen die Materialien der Rüstungen stofflich wirken und unterstreichen deren Kostbarkeit.[776] Die Komposition ist nach geometrischen Rastern geordnet, die jeweils durch die Lanzen abgesteckt werden. Dies lässt sie – trotz der zeitgenössischen Attribute der Reiter – konstruiert erscheinen, mehr wie ein Turnier denn als eine reale Schlacht.[777] Dadurch intendierte Uccello in erster Linie eine narrative Darstellung, die auf chronologische Genauigkeit verzichtet und stattdessen den Sieg der Florentiner Truppen „poetisch"[778] wieder zu Leben erweckt und zelebriert.

dotto la pittura a una riproduzione troppo veristica della realtà. Su queste parole, essendo venuto qualcuno a chiamarlo, la discussione fu troncata." Ebd., S. 51.

[774] Tempera auf Holz, 182 x 220 cm, Galleria Uffizi Florenz.

[775] Borsi/Borsi 1993, S. 216.

[776] Ebd., S. 206.

[777] Vgl. ebd., S. 212.

[778] Ebd., S. 216.

Carràs Bezug zu Uccello manifestiert sich nicht nur aufgrund seiner Farbwahl und dem Betrachterstandpunkt in *I funerali dell'anarchico Galli*, sondern er spannt über sein Gemälde ein kompositorisches Netz aus schrägen Linien, in das die Personen eingebunden sind.[779] So nähern sich beide Künstler dem Betrachter, beziehen ihn trotz der oberflächlichen Unordnung mit in das Geschehen im Bild ein.

1916 veröffentlichte Carrà einen Artikel mit dem Titel *Paolo Uccello costruttore*[780], in dem er sich ausführlich mit den Werken des Renaissancekünstlers beschäftigte. Für die besagte *Schlacht von San Romano* Uccellos in den Uffizien stellte Carrà fest:

> [W]ie eine Spur einer Abstraktion ist sie [die Geometrisierung], fern der konkreten Elemente eines Körpers. Zahlreiche Waffen befinden sich im Hintergrund, Reihe um Reihe die Massen der Soldaten, […] die weißen Windhunde […] eilen durch die Ebenen in der stürzenden Landschaft und in der Schlacht der konstruierten Stärke offenbaren sich die Spuren und die archaisch-ironischen Bewegungen eines Ritterspiels. Das Volumen trägt die Archaik, die Einfachheit, die großen Synthesen![781]

Carrà erkannte die „reine Symbolik" und „Abstraktion"[782] sowie die plastischen Werte Uccellos und bewertete sie als Resultat des Studiums der Geometrie.[783] Auch Massimo Carrà beschrieb die architektonische Struktur in Verbindung mit einem plastischen Rhythmus als zentrale strukturelle Charakteristika in den futuristischen Werken seines Vaters.[784] In seiner Autobiografie erklärte der Futurist Carrà: „Das architektonische Konzept und die Vereinfachung waren für mich […] die Möglichkeit, in meiner Malerei zu konstruieren; oder, eher gesagt, Konzepte der Vision und der Verheißung."[785] Dieser Affinität zum Bildaufbau setzte er die futuristische Emotion entgegen: „Die Farbe ist im Bild die erste und letzte der

779 Vgl. Martin 1968, S. 88.

780 Carrà [1916] 1978, S. 73–78.

781 „[C]ome l'ombra d'un'astrazione è lontana dall'elemento concretizzato in uno solido. Sorgono in fondo numerosi armati; a grado a grado i colli solcati; corrono per i piani Frau la verzura sconvolta e i levrieri bianchi come di metalli; e nella battaglia enormi cavalli ben costrutti rivelano accenti e movenze arcaico-ironiche come quelli de 'caroselli. Il volume porta all'arcaismo, alla semplicità, alla grande sintesi!" Ebd., S. 78.

782 „In groviglio di più alta speranza, uno studio, una contemplazione, primitive immagini, incanto di nova mistica; leggere di un gergo intellettuale fuori stagione, saltello e balletto l'esegesi entro fraseologie figurate che potrebbero varcare i confini e dilatarsi insino a valore testamentario. Il circonfluente infinito, vuole che non si sperda un solo atomo in sordidezza di (cara) astrazione." Ebd., S. 73.

783 „Fin dalla giovinezza fortemente preo per la pittura, con tutte le facoltà del suo spirito vergine studiava e leggi matematiche della geometria dell'arte è il fondamento." Ebd., S. 74.

784 Ebd., S. XVII.

785 „Il concetto architettonico e la semplificazione furono invece per me il filo conduttore per costruire la mia pittura; o, diciamo meglio, concetti di preannunzio e di promessa." Carrà [1943] 2002, S. 73.

Emotionen. Die Form ist die Emotion dazwischen. Die verwandten Töne verbinden die Masse und die Solidität. Die Komplementärfarben zerschneiden die Masse und die Trennung. Der Schatten ist das Konkav. Das Licht das Konvex.“[786] Demnach schrieb Carrà den Farben die Möglichkeit zu, den Betrachter am stärksten von allen Bildelementen zu beeinflussen, in sein Inneres vorzudringen und sowohl eine ordnende als auch zerstörerische Kraft zu entfalten. Die Reflexion des Künstlers korreliert mit den Beobachtungen in *I funerali dell'anarchico Galli*. Carrà konzentrierte sich in dem Gemälde auf die Farbgebung und die expressiv ausgeführten Bewegungen der Personen wie die intendiert chaotische Wirkung der konstruierten Menge auf den Betrachter. Dabei wendete er in der überarbeiteten Fassung des Gemäldes erstmals einen Stil mit gebrochenen und stilisierten Formen an, dessen formale Grundlage der Kubismus Pablo Picassos und Georges Braques war. Die Kubisten strebten die analytische Untersuchung eines Gegenstandes und seiner Umwelt an, indem sie mit der gewohnten Wahrnehmung brachen, um das Wesen des Gegenstandes unmittelbar wiederzugeben.[787] Zwar hat die kubistische Dekomposition des Motivs ein gewaltsames Moment, dies ist jedoch rein stilistisch und verbleibt innerhalb der Bildrealität.[788] Der Betrachter kann mit seinem Erfahrungshorizont Teile des Bildgegenstandes zusammensetzen und wiedererkennen. Demnach erschufen die Kubisten eine bildimmanente Realität, die sich im Geiste des Betrachters mit der sichtbaren Wirklichkeit zu einem Ganzen formt.[789] Zwar verwendete Carrà die kubistische Formensprache, er deutet sie jedoch um. Es ging ihm nicht um eine analytische Untersuchung, vielmehr zerstörte er die Bildstruktur, um Unruhe und Gewalt auf formale Weise wiederzugeben. Die dominanten Kraft-Linien wirken wiederum ordnend. Folglich finden sich in Carràs Werk dualistische Tendenzen: Zum einen übernahm er die ausbalancierte Komposition Uccellos, zum anderen setzte er die Forderung der Futuristen nach einer abstrakten Struktur um, in der der Betrachter Teil des Bildes wird.[790] So erneuerte er die klassische ikonografische Verkörperung mittels einer

[786] „Il colore è nel quadro la prima e l'ultima delle emozioni. La forma è l'emozione intermedia. I toni affini uniscono la massa e la solidificano. I colori complementari tagliano la massa e la dividono. L'ombra è il convaco. La luce il convesso.“ Ebd., S. 86.

[787] Vgl. Imdahl 1979, S. 279. Vgl. auch Golding 1959, S. 90.

[788] Apollonio 1959, S. 71.

[789] Vgl. Imdahl 1979, S. 296f.

[790] Für die klassische Bildstruktur lässt sich als Beispiel auch der Freskenzyklus des heiligen Kreuzes (*La Leggenda della Vera Croce*, *Die Legende des wahren Kreuzes*) in der Kirche von San Francesco in Arezzo von Piero della Francesca (1420–1492) anführen. Im Bild *La bataille d'Heraclius et Chosroes* findet die Schlacht parallel zum Betrachter ausgebreitet statt und die Kämpfenden haben ihre Lanzen und Schwerter dynamisch erhoben. Durch die die Masse ausgleichenden Elemente wie die großen Wappen und eine architektonische Konstruktion an der rechten Bildseite wirkt die Komposition harmonisch. Die dargestellten Personen sind anhand ihrer Gestiken in gegnerische Truppen zuzuordnen. Der Aufbau des Gemäldes geht auf Piero della Francescas Studien zur Geometrie und Perspektive zurück, über die er mehrere Schriften verfasste (Vgl. *De prospectiva*

expressiv-chromatischen Gestaltung und führte sie mit einer subjektiv-emotionalen Wirkung in die Moderne.

4.2.5. Linker Widerstand – Luigi Russolo: La rivolta

Auch Russolo thematisierte das moderne Leben anhand einer Menschenmenge. Im Herbst 1911 begann er die Arbeit an einem Ölgemälde, das bereits wenige Monate später in der *Mostra d'arte libera* in Mailand und im Folgenden in den Ausstellungen der Europatournee der Futuristen unter dem Titel *La rivolta* (*Die Revolte*)[791] (Abb. 17) gezeigt wurde.[792] *Die Revolte* bezeichnet eine Gruppe roter, stilisierter Menschen, die als keilförmige Masse von der rechten Bildseite in das Zentrum vordringen. Indem Russolo gleichförmige Figuren in ähnlicher Körperhaltung skizzierte, stellte er die einzelnen Personen der Menge bar jedweder Individualität dar. Mit je einem Bein in Schrittstellung angewinkelt und einem Arm kampfbereit erhoben, rückt die Masse in das Bildzentrum vor. Ihr voraus verlaufen rote, ebenfalls keilförmig angeordnete Streifen. Diese wirken wie ein orchestrales Kraftfeld, das von der Menschenmenge erzeugt wird und gleich eines Schalls durch die urbane Landschaft dringt. Blaue, mit eckigen Fenstern und roten Satteldächern versehene Häuser-Kuben neigen sich von den Kraft-Linien verdrängt nach außen, so dass sie schräg im Raum stehen. Den unaufhaltsamen Weg der Menschenmenge ebnet eine, in die Keile eingefasste, gelbe Fläche mit grünen Streifen, die wiederum parallel zu den protestierenden Menschen verlaufen. Tagliapietra spricht gar von einer „gelb-grün gestreiften Explosion“[793], die die roten Keile lediglich vorbereiten. Doch obwohl das Kraftfeld der Menschenmenge die weiteren Bildfaktoren unstrittig bestimmt, ist es dennoch nicht unmittelbar und unbeherrscht, sondern von Russolo mit vereinfachten geometrischen Formen komponiert, die in ihrer flachen Gestaltung jede Raumillusion unterdrücken. Sind die roten, keilförmigen Kraft-Linien zunächst spitzwinklig und folgen eng aufeinander, so weiten sich die Winkel wie ihre Abstände zusehends mit ihrer Verbreitung zum linken Bildrand. Zudem verlaufen sie nicht mehr parallel, sondern auf der linken Bildseite in unregelmäßigerem Abstand. Dadurch erzeugen die roten Streifen in der oberen Bildhälfte ein gleichförmiges kariertes Muster mit den roten Satteldächern. In der unteren Bildhälfte brechen die Keile leicht aus. Die gelb-grünen Streifen fügen sich in dieses Muster ein, sie verlaufen parallel in einem spitzen Winkel, nahezu in einer Linie mit den roten Keilen und den Rändern der Hausdächer. Der formalen Ordnung setzt Russolo eine auf rot, blau, gelb und grün reduzierte Farbskala ent-

---

pingendi, Libellus de quinque corporibus regularibus). Carrà erwähnt sowohl della Francesca in seinen Aufsätzen als auch die Malerei Giottos. Vgl. Carrà [um 1920] 1978, S. 114ff.

[791] Öl auf Leinwand, 150 x 230 cm, Gemeentemuseum, Den Haag.

[792] Zeitgleich zu *La rivolta* arbeitete Russolo an mehreren Gemälden, die heute jedoch nicht mehr identifiziert werden können. Vgl. Martin 1968, S. 118.

[793] Tagliapietra 2006, S. 30.

gegen. Durch das Auftragen von ungetrübten Farben erzeugt er ein kontrastreiches Spannungsfeld, in dem das Rot dominiert. Die Farbe transportiert die Emotion des Sujets und bringt Protest und Aufruhr zum Ausdruck. Dagegen wirken die konstruierten Formen wie die spitzen Kraftwellen der vordringenden revoltierenden Menge schneidend scharf, geradezu bedrohlich. Da die roten Keile die Vorhut der revoltierenden Menschenmenge bilden, steigert Russolo die Wucht der Masse, die mit ihrer Kraft die gesamte Bildfläche einzunehmen scheint und die bedrohliche Präsenz des Protestzugs verstärkt.

In der Berliner Ausstellung der futuristischen Malerei 1912 sah der Schriftsteller Alfred Döblin *La rivolta* und berichtete in der Kunstzeitschrift *Der Sturm* wie folgt:

> Die Revolution von Russolo: Mit ausgestreckten Armen, ein Zug von tausend Menschen, ein rasender, unheimlicher Trupp, aus dem rote Feuer brechen; die Häuser versinken in Grau, die Häuser knicken vor ihrem Ansturm ein und flattern wie von Wind zerblasen über ihnen, vor ihnen, neben ihnen, nicht mehr als eine wesenlose Lichterscheinung.[794]

Wie andere zeitgenössische Betrachter der futuristischen Kunst zeigte sich Döblin beeindruckt und gleichermaßen beängstigt von der Wirkung von *La rivolta*. Zwar setzte Russolo das Sujet in einer Komposition nach geordneten geometrischen Mustern um, er erzeugte damit jedoch eine irrationale Energie. So bemerkte Döblin in der städtischen Architektur nicht mehr als eine „wesenlose Lichterscheinung“, die die Revolte in ihrem Weg nicht zu beeinflussen vermag. Bemerkenswert ist, dass Russolo das visuelle Erlebnis des Bildes, die scharfen Kontraste, die Dominanz der Farbe Rot sowie die sich stets wiederholenden Kraftfelder mit einem Reiz verknüpft, der akustisch und fühlbar anmutet. Die zu einer gesichtslosen Masse stilisierten Menschen erwecken eine Macht, zu der der Einzelne nicht in der Lage ist. Die Kraft-Linien bezeichnen dabei die Stärke des menschlichen Willens.[795] Thematisch knüpfte Russolo – wie auch Carrà – an die reale politische Situation in Mailand an. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts mehrten sich von den Arbeitergewerkschaften organisierte Streiks und Protestzüge.[796] Das Machtpotential der Arbeiter und die mögliche explosive Gefahr, die von der Revolte ausging, finden sich in *La rivolta* wieder. Dabei tangiert Russolo verschiedene Ebenen. Zum einen deutet seine Darstellung die Gefahr der Eskalation der Gewalt zwischen dem Staat und den Arbeitern an. Zum anderen thematisiert er den drohenden Bedeutungsverlust des Bürgertums angesichts der neuen Schicht der Arbeiter, die

---

794 Döblin [1912] 1970, S. 42.

795 Martin 1968, S. 118.

796 Russolo stellte bereits 1910 ein Gemälde mit dem Titel *Periferia-Lavoro* fertig, das sein Interesse für die Themen Arbeit und Fabriken spiegelt. Stilistisch orientierte sich Russolo an Giuseppe Pellizza da Volpedo, ebenso an frühen Arbeiten Boccionis. Vgl. Tagliapietra 2006, S. 23f.

im Bild eine eminente Kraft entwickelt und die alten Werte außer Kraft setzt.[797] Im übertragenen Sinn stehen die Revoltierenden für das neue Zeitalter, zu dem sich die Futuristen zählen und dessen Energie alles Traditionelle verdrängen soll. So heißt es im Ausstellungskatalog der Londoner Sackville Gallery, in der das Gemälde als Teil der futuristischen Wanderausstellung 1912 präsentiert wurde: „Der Zusammenprall zweier Kräfte, zum einen die des revolutionären Elements, das aus Enthusiasmus besteht, zum anderen rote Lyrik gegen die Kraft der Trägheit und reaktionären Resistenz der Tradition. Die Winkel sind die vibrierenden Wellen der früheren Kraft in Bewegung."[798] Somit versinnbildlicht das Gemälde den Protestzug der Futuristen gegen den *Passatismus*, den Feind der Moderne. Neben die reale Gewalt tritt bei Russolo die ideelle Bedrohung, die dramatisch und zugleich konstruktiv ist und Raum für das Neue schafft. Er entwickelt seine Bildsprache der klaren Ordnung und einfachen, grafischen Formen anhand der futuristischen Manifeste. So abstrahiert er das Sujet der aktuellen gesellschaftlichen Situation zugunsten seiner Bedeutung. Die Bewegung der Gruppe drückt Russolo durch ihren Schall aus. Der Protestzug wird zu einem emotionalen Ereignis, indem er ihn gleichzeitig plakativ und mit ordnender Komposition gestaltet sowie diese mit einem aggressiven Grundtenor verknüpft.

In dem Tempera-Bild *Notturno + scintille di rivolta* (*Nacht + Funken der Revolte*)[799] nahm Russolo das Motiv der Revolte bereits vorweg. Die Kraft-Linien befinden sich hier jedoch in einer wellenförmigen Bewegung vom oberen zum unteren Bildrand. Der Titel des Bildes lässt darauf schließen, dass es sich bei der halbrunden Form am oberen Bildrand, die die Kraft-Linien ausstößt, um den nächtlichen Mond handelt. Der größte Unterschied zum später realisierten Gemälde ist, dass Russolo in der Tempera-Darstellung auf die malerische Realisierung eines Protestzugs verzichtet. Stattdessen steht hier vor allem die Energie im Mittelpunkt, der „Funke" der Revolte, der sich im Lichtschein synthetisiert.[800] Die nächtliche, durch den Mondschein getrübte Durchdringung der Farben und Formen ist in *La rivolta* mit deren Trennung konfrontiert. So unterscheiden sich beide Bilder trotz ihrer kompositorischen Ähnlichkeit in ihrer Wirkung stark voneinander. Neben *Notturno + scintille di rivolta* existieren zwei Studien zu *La rivolta* aus dem Jahr 1911,

[797] Russolo thematisierte im symbolischen Vordringen der Revolte die Zeichen des politischen und kulturellen Wandels. Samson-Leroux, in: Kat. Ausst. Paris/Rom/London 2008/09, S. 160.

[798] Bildbeschreibung im Katalog zur *Zweiten Ausstellung: Die Futuristen* der Berliner Galerie Der Sturm 1912: „Der Zusammenstoß zweier Mächte. Das revolutionäre Element der Enthusiasten und roten Lyriker gegen die Macht der Schlaffheit und des starren Festhaltens an der Tradition. Die Engel sind die schwingenden Wellen der früheren Macht. Die Perspektive des Hauses ist zerstört, wie ein Faustkämpfer zweimal gebeugt, der einen Schlag in den Wind empfängt." Kat. Ausst. Berlin 1912, Nr. 22, S. 26.

[799] Tempera auf Karton, 32,5 x 40,5 cm, Privatbesitz, Abb. in Kat. Ausst. Rovereto/London 2006, S. 152.

[800] Tagliapietra 2006, S. 29.

eine davon eine Skizze der Kraft-Linien.[801] Russolo entwarf auf dem Blatt gegenläufige, rote Varianten der später ausgeführten keilförmigen Kraft-Linien. Die andere Studie zu *La rivolta*[802], ein Temperabild, weist dagegen bereits die Form des ausgeführten Gemäldes auf.

Die rhythmische Komposition von *La rivolta* nahm die weitere Entwicklung Russolos vorweg. Seit 1911 schon beschäftigte er sich mit Musik, 1913 veröffentlichte er ein Manifest über die futuristische Geräuschkunst[803] und baute daraufhin ein Instrument mit dem Namen *Intonarumori* (*Lärmtöner*).

4.2.6. Verständnis und malerische Umsetzung futuristischer Gewalt

Die Mailänder Kerngruppe um Boccioni, Carrà und Russolo bestimmte bis 1912 die Malerei des Futurismus. Zwar weisen die frühen Arbeiten der Künstler eine einheitliche Grundhaltung auf, doch zeigten sich – besonders in kunsttheoretischen Fragen und ihrer Ausführung –unterschiedliche Tendenzen.[804] Dies ist den Versuchen der Künstler geschuldet, ihre individuellen Fähigkeiten mit den inhaltlichen wie stilistischen Vorgaben der futuristischen Manifeste zu vereinbaren. Dabei kann festgehalten werden, dass sich der aus den Manifesten abgeleitete Aufruf zu Gewalt nur bedingt in den Gemälden der Künstler wiederfindet. Unter den Mailänder Futuristen sind Arbeit und Gewalt als Folge sozialer Ungerechtigkeit sowie metaphorisch gedeutet als Aneignung des modernen Lebens stets wiederkehrende Themen. Wichtigster Bezugspunkt ist die realpolitische Situation Mailands mit ihren Arbeiterprotesten und Streiks. So sind die Mailänder Künstler in erster Linie von der gesellschaftlichen Umwelt beeinflusst, erst auf zweiter Ebene gehen ihre Motive auf die futuristischen Manifeste zurück, die aktionistisch ein vitalistisch-dionysisches Leben propagieren.[805] Während Carrà und Russolo[806] die Arbeiterproteste in ihren Werken verarbeiten, thematisiert Boccioni mit dem städtischen Aufruhr den technischen und historischen Aufbruch in eine neue Zeit.

---

801 Roter und blauer Stift auf Papier, 34,6 x 42,5 cm, Collezione Giovanni e Luisa Danzi, Mailand. Abb. in Kat. Ausst. Mailand 1997, S. 75.

802 Abb. in Kat. Ausst. Rovereto/London 2006, S. 154.

803 Luigi Russolo: *L'arte dei rumori* (*Die Kunst der Geräusche*), 1913.

804 Den futuristischen Künstlern war schon früh bewusst, dass sie sich im Spannungsfeld individueller Präferenzen und gemeinsamer Ziele befanden. In einem Interview reklamierten Boccioni, Carrà und Russolo dies als vorteilhaft: „Wir sind alle drei vom futuristischen Geist erfüllt, aber im Ausdruck voneinander verschieden. Das ist unser erster Triumph und zeigt deutlich, daß wir aus keiner Akademie stammen, sondern freie, ehrliche Künstler sind, die ein gemeinsames Ideal beseelt." Über ihre unterschiedlichen Empfindungen beim Malen eines Gegenstandes stehe demnach das gemeinsame Ideal. Teglio: Pittura e pittori futuristi, in: *Il Panaro* (Modena), 1. Januar 1911, zit. nach Baumgarth 1966, S. 61.

805 Vgl. Calvesi 1967b, S. 63. Vgl. zur Themenwahl Boccionis auch Ballo 1964, S. 194.

806 Der Aufstand und die anarchistische Aktion in der Malerei waren Charakteristika des Mailänder Futurismus. Carollo 2004, S. 34.

In ihrer symbolistischen Auffassung knüpft die frühe futuristische Malerei an den Divisionismus Previatis an.

Auch hinsichtlich ihrer Formensprache unterscheiden sich die Künstler, jedoch ist bei keinem ein radikaler Bruch zu seinen früheren Werken zu beobachten. Boccioni löste bis Herbst 1911 seine Sujets in divisionistischen Farbstudien auf. Zur gleichen Zeit setzte Russolo wiederholt Primärfarben blockhaft aneinander und vollzog eine starke, symbolistische Stilisierung und Carrà zeichnete Bewegung durch Wiederholung nach. Zwar weisen die Bilder der Künstler Bezüge zum *Technischen Manifest* auf. Es handelt sich hierbei jedoch um Muster, die die Figürlichkeit nicht gänzlich infrage stellen. So vereinfachen die Futuristen zunächst ihre Sujets und zersetzen und abstrahieren in der Folge die Formen. Bei Boccioni ist die Vereinfachung der Formen zunächst eine Folge der divisionistischen Raumauflösung. So sind *Rissa in Galleria* und *La città che sale* Gegenpole des gleichen Problems: Boccioni versucht, über die Grenzen von Form und Farbe hinaus räumliche Dynamik zu suggerieren.[807] Gemein ist den Künstlern ihr stetes Ziel, Bewegung aufzuzeigen. Ergibt sich aus der Vibration der Punkte in Boccionis Divisionismus bereits Dynamik, so wiederholt Carrà Formen, um einen Bewegungsablauf nachzuzeichnen. Die Intention eint die futuristischen Künstler, da sie durch die Annäherung an die universelle Dynamik emotionalen Aufruhr fühlbar machen. Dazu verwenden sie farbliche Kontraste, zudem ist eine Dominanz von Rot auszumachen, der Farbe des Kampfes und der Aggression. Die Vermittlung von Wahrnehmung und Empfindung, abgeleitet aus der *Malerei der Gemütszustände*, gerät damit ebenfalls zum Ziel der Malerei. Wiederholt findet sich in den vorgestellten Werken die Forderung des *Technischen Manifests*, den „Betrachter mitten ins Bild zu setzen“. Unzweifelhaft ist die malerische Transformation des Satzes in Boccionis *La città che sale* sowie Carràs *I funerali dell'anarchico Galli* mit der Emotionalisierung des Sujets durchaus unbequem für den Besucher. So erlebt der Betrachtende die gleichen Emotionen wie der malende Künstler: Nähe, Angst, Schock und *thrill*. Carrieri merkt an, dass der Bildmittelpunkt in diesem Fall dem Zentrum einer Batterie gleiche: „Hier befinden sich auch alle Energieladungen und ihre Führung, die bestimmt, welche Richtung diese Energie zu nehmen hat!“[808] Demnach wird der Betrachter von Boccioni und Carrà zwischen die Pole des Bildes gestellt und so einer Spannung ausgesetzt, die sich auf seine Stimmung, seine Emotion auswirkt, ihn animieren und herausfordern soll.

Gewalt formt sich in der futuristischen Malerei bis 1912 immer aus der Masse und gleicht einem menschlichen Spektakel.[809] In den Gewaltszenen der Mailänder

[807] Bruno 1969, Nr. 119. Vgl. Calvesi/Coen 1983, S. 374.

[808] Carrieri 1963, S. 44.

[809] So ist die Aktion an sich in den Gemälden wichtiger als die beteiligten Personen. Vgl. Taylor 1961, S. 32.

Künstler fällt auf, dass die Maler traditionelle Täter-Opfer-Schemata außer Kraft setzen. Es handelt sich dabei um klassische Mann-gegen-Mann-Kampfszenen, die übergeordnete Sicht des Betrachters und die Sieger-Metaphorik. Auch wenn sich Boccioni noch in *Rissa in Galleria* an einem Überschaubild versucht, verschleiert er doch gleichzeitig die Ursache der Schlägerei. Zudem sind die Grenzen zwischen Gegnern oder Siegern und Verlierern für ihn nicht relevant, stattdessen zelebriert Boccioni das Moment der Schlägerei, in dem sich jeder gegen jeden zu wenden scheint und die Unterschiede zwischen Gut und Böse, Legitimation und Willkür sowie Sieg und Niederlage aufgehoben sind. Was zählt, ist die Energie, die die Menge entwickelt. In *La città che sale* und *I funerali dell'anarchico Galli* vertiefen Boccioni und Carrà die Idee der unkontrollierbaren Menge, indem sie Bildkonzepte entwerfen, die zwar an die Renaissance angelehnt sind, von den Futuristen aber umgedeutet werden: Die Künstler breiten die Bildszene parallel zum Betrachters aus und ziehen ihn durch schräge Linienführung geradezu in das Gewühl des Bildes mit hinein. Ziel ist es, den Betrachter zu aktivieren und ihn suggestiv den emotionalen Aufruhr des Geschehnisses spüren zu lassen, eine optisch-mnemonische und psychologische Wirkung hervorzurufen.[810] Während sich Carrà dabei auf die direkte Ausführung der Bewegung konzentriert, betont Boccioni die innere Rhythmik der Menschen und Objekte.[811] Insgesamt geht es um die Entfesselung einer aggressiven Dynamik der Masse, wie Ehrlicher erkennt: „Die ‚Revolte' des Futurismus besteht nicht in einer zielgerichteten Gewalt, sondern in der Entbindung einer aggressiven Dynamik, die als naturhaftes Apriori allen Gegenständen immer schon latent innewohnt und über Subjekt-Objekt-Grenzen hinweg wirksam ist."[812] Die Bewegung wird hier zur Sensation.[813]

Dass die Künstler sich von klassischen ikonografischen Kontextualisierungen distanzieren, ist einerseits im Selbstverständnis der Futuristen als Avantgarde begründet. Zum anderen interpretieren sie Gewalt nicht länger als Mann-gegen-Mann-Situation, sondern als mythisches Moment der Masse. Diese ist in der Lage, trotz ihrer potenziellen gesellschaftlichen Unterlegenheit, aufgrund des gemeinsamen Willens eine verdrängende Kraft zu entwickeln.[814] Thema ist dementsprechend das moderne Zeitalter als Ort der Revolution. In ihren Werken identifizieren sich die futuristischen Künstler mit den Arbeitern und stellen sich politisch

---

810 Calvesi 1967b, S. 66.

811 Vgl. zu den Unterschieden in der Bewegungsausführung von Carrà und Boccioni Lista 1995, S. 440.

812 Ehrlicher 2001a, S. 120. Auch Poggi beschreibt die Menschenmenge als wichtiges Sujet der futuristischen Malerei. Die Futuristen würden sie gleichzeitig als Symbol der Zukunft als auch Regression in eine primitive Vergangenheit nutzen. Nur die Masse könne die Energie aufbringen, die nötig sei, um „traditionelle Hierarchien zu destabilisieren". Poggi 2009, S. 36.

813 Das Thema des „Herbeistürzens" bemerkt Haftmann bereits 1955. Haftmann 1955, S. 148.

814 Vgl. Martin 1968, S. 84f.

links, in die Nähe der Sozialisten und Anarcho-Syndikalisten.[815] Aufgrund ihrer starken Emotionalität sind die Gemälde der Künstler trotz ihrer narrativen Struktur nicht als zeitgenössische Dokumentation, sondern als fiebernde Parteinahme zu verstehen. Die futuristischen Bilder stellen die Idee des modernen Lebens dar und verzichten auf historische Genauigkeit zugunsten des Erlebnisses.[816] Denn das kann das klassische Tafelbild ihrer Argumentation nach nicht leisten: das Leben spiegeln.

Zwar begreifen sich die Künstler als Erneuerer der Malerei als Avantgarde und in diesem Sinne fühlen sie sich – auch aufgrund der eigenen Herkunft und erfahrenen Ablehnung – Arbeitern und Proletariern stärker zugehörig als dem Bürgertum oder der Machtelite. Die Auflehnung der futuristischen Künstler gegen die traditionellen Strukturen in der Malerei, im Kulturbetrieb wie auch in Politik und Gesellschaft geht einher mit ihrer Suche nach Originalität, der Weg dahin verläuft für sie daher über Destruktion und Neuordnung. Mit dem modernen Pathos entwickeln die Futuristen in der Theorie eine neue Bildsprache, wenn ihre Werke auch Verweise auf traditionelle Bildmuster erkennen lassen.

Die entscheidenden Weichen für die futuristische Malerei wurden auf der Paris-Reise der Künstler im Herbst 1911 gestellt, als sie den Kubismus Pablo Picassos und Georges Braques kennenlernten. Erzählen zwar nur wenige Quellen[817] von der Reise, so zeugen die Bildwerke der Futuristen nach ihrer Rückkehr doch von der Adaption stilistischer Elemente des Kubismus. Bis 1914 hatte Boccioni die Theorien der modernen französischen Malerei genau studiert und stellte in *PSF* fest, dass die futuristische Abstraktion die „Durchdringung des Inneren und Äußeren“[818] sei, also in Motiv und Form letztlich auf dem Kubismus aufbaue. So eröffnete der Kubismus den Futuristen die Möglichkeit, ihren inhaltlich auf die aktuelle politische Situation und das Thema der Gewalt ausgerichteten Werken eine entsprechende formale Gestalt zu geben.

Denn mit der Kenntnis des Kubismus verlagerten die Künstler ihre avantgardistischen Bemühungen um die Erneuerung der Malerei auf die Form und erreichten einen Grad an Abstraktion, der in den futuristischen Manifesten noch nicht konkret formuliert wurde. Zwar begründeten die Künstler es damit, „konventionelle Farben und Formen“ zu überwinden.[819] Die Zerlegung des Bildraumes lern-

---

[815] Vgl. Kapitel 3.6.

[816] Benzi formuliert für Boccionis *Rissa in Galleria* die These, dass Boccioni die Idee einer Schlägerei und nicht eine solche selbst darstelle. Benzi 2008, S. 41. Diese Überlegung muss aufgrund der Ergebnisse aus den Bildanalysen von Boccioni, Carrà und Russolo für alle drei Maler gelten.

[817] Vgl. Carrà [1943] 2002, S. 94f.

[818] Umberto Boccioni: Warum wir keine Impressionisten sind, in: Boccioni, PSF [1914] 2002, S. 58.

[819] So heißt es im *Technischen Manifest*: „Unseren Drang nach Wahrheit können Form und Farbe im konventionellen Sinn nicht mehr befriedigen!“ Boccioni/Carrà/Russolo/Balla/Severini [1911] 1972, S. 40.

ten sie jedoch erst durch die kubistische Malerei kennen. Anders als für Picasso und Braque in ihren frühen kubistischen Werken stand für Boccioni, Carrà und Russolo nicht die analytische Untersuchung eines Bildgegenstandes im Zentrum. Sie wollten nicht wie Picasso und Braque die Betrachter an die „Grenze ihrer Wahrnehmungsgewohnheiten führen“[820], sondern suchten im Gegensatz dazu nach einer adäquaten Möglichkeit der Schilderung des modernen Lebens. Der Kubismus lieferte ihnen jene markanten Formen, die sie schon im *Technischen Manifest* angekündigt hatten. Dabei übernahmen die Futuristen, wie sich bei Carrà zeigt, insbesondere die Dekomposition einzelner Elemente – der Bildraum bleibt im Gegensatz zu den Kubisten zunächst weitestgehend intakt und erkennbar. Die wesentlichste Abgrenzung der Futuristen zum Kubismus ist jedoch die Farbe: Die aggressiven Farbtöne sind mit der kubistischen Malerei nicht vereinbar. Im Gegensatz dazu setzten Picasso und auch Braque monochrome Farben ein, die den Ausdruck der versehrten Gegenstände abmildern. Die Futuristen nutzten stattdessen die kubistische *Facette* nicht nur zur Darstellung von Dynamik und Simultaneität, sondern zeigten mit ihr zerstörte Formen auf. Diese korrelieren mit der in den Manifesten formulierten kathartischen Destruktionsgeste der futuristischen Kunst, die sich bis 1911/12 in den Werken der Künstler erst inhaltlich, dann expressiv und eruptiv zeigt. Interpretiert als Aggressivität, aus der sich eine wahre, ursprüngliche Kraft speist, verkörpert sie die Synthese aus Innen und Außen, wie sie Boccioni 1914 definierte. Gleichermaßen fällt im Vergleich zum Kubismus auf, wie stark die futuristische Malerei zu diesem Zeitpunkt in der Realität verwurzelt blieb. Beschäftigten sich die Kubisten mit innerkünstlerischen Fragen der nicht-mimetischen Imitation von Gegenständen, zielten die Futuristen vor allem auf eine intensive Wirkung von Farben und Formen unter der Voraussetzung wiedererkennbarer Sujets.

Die futuristische Malerei hatte im Winter 1911/12 einen Punkt erreicht, an dem die Künstler ihre Motive mit der vorgefundenen kubistischen Formensprache synthetisierten und damit einen stärkeren Bezug zu ihrem Ziel einer aggressiv-modernen Malerei herstellen konnten. Doch die Aneignung tumultartiger Motive und des formzertrümmernden Stils fand keine einhellige Zustimmung. Anlässlich der Futurismus-Ausstellung 1912 in der Galerie Bernheim-Jeune in Paris schrieb der Kritiker Karl Scheffler über die italienischen Künstler:

> Das Bedenkliche ist: Sie wirken intellektuell unehrlich. Ihre Kunst stellt sich dar als unlauterer Wettbewerb. Bei allem zur Schau getragenen Enthusiasmus wittert man zwischen den Zeilen ihres Programms Neid und andere unreine Instinkte. Sie sind nicht Fanatiker der Wahrheit, sondern Fanatiker

[820] Horstmann 1979, S. 275. Vgl. zum Kubismus Picassos Warncke 1995, S. 178ff.

> des lauten Erfolges um jeden Preis. Nicht jugendlicher Sturm und Drang steht hinter ihrer Malerei, sondern ein recht übles Menschentum.[821]

Scheffler zweifelte somit die Wahrhaftigkeit des futuristischen Programms an und bestritt die künstlerische Unschuld der futuristischen Malerei.[822] Womöglich missfiel ihm das Programm der provokativen Ablehnung traditioneller und vormoderner Kunstformen, die die Futuristen wortgewaltig betrieben. Dass dies eine Farce war, da sich die Künstler immer auf Vorbilder – selbst in deren Negation – bezogen und selbst die moderne französische Malerei adaptierten, begriff Scheffler als Ursünde der futuristischen Malerei. Zudem beklagte er die Aufmerksamkeit, die die Futuristen durch ihre provokativen Phrasen einforderten. Der Punkt, der in Schefflers Beurteilung jedoch am augenscheinlichsten hervortritt, ist sein Vorwurf der künstlerischen Effekthascherei durch unlautere Kunst. In der futuristischen Kunsttheorie werden künstlerische und moralische Schönheit in Gewalt und technischem Fortschritt zum Ausdruck gebracht.[823] Es handelt sich hierbei sowohl um eine Schlussfolgerung aus dem ideologischen Grundgerüst, das Marinetti im *Gründungsmanifest* festgelegt hatte, als auch um den Bezug zur real-politischen Situation Mailands. Gewalt stellt sich im Futurismus demnach aktiv-konstruktiv dar, als Möglichkeit, aus zerstörtem Alten Neues zu schaffen. Dass die Futuristen den Maßstab für moralische Schönheit umkehren und Aggressivität und Destruktion als wahrhaftig und schön erklären, birgt eine Radikalisierung, die Scheffler als verlorene künstlerische Unschuld charakterisierte. Auch der Kritiker Otto Grautoff urteilte anlässlich der Pariser Ausstellung vernichtend, die futuristische Kunst zeige wenig mehr als „anarchistische Zerstörungsgelüste und tollkühne Verblüffungsversuche“.[824]

Folglich definierten sowohl Scheffler als auch Grautoff den Kern der futuristischen Malerei als affektives Gebaren. Relativierend muss eingeworfen werden, dass beide Kritiker für ihre ablehnende Haltung der nach-impressionistischen Malerei bekannt waren.[825] Im Vergleich zu den provokativ-gewaltsamen Aussagen der Manifeste zeigten die Maler jedoch aktuelle Inhalte, die emotionalisierend wirken. Mit ihren Werken wollten sie den Betrachter aktivieren und die Kunst erneuern. Dementsprechend suchten die Künstler, einer Kategorisierung zuvor zu kommen, und Balla resümierte: „Weder Schönheit noch Hässlichkeit haben noch Grenzen, seit wir da sind und alle Beschränkungen sprengen.“[826]

---

[821] Zit. nach Brühl 1983, S. 35. Scheffler äußerte sich noch retrospektiv negativ über den italienischen Futurismus; in seinem Sammelwerk *Geschichte der europäischen Malerei vom Impressionismus bis zur Gegenwart* schrieb er über die futuristischen Künstler: „Sie haben viel Lärm gemacht und sind dann ruhmlos vom Schauplatz abgetreten.“ Scheffler 1927, S. 209.

[822] Vgl. auch Scheffler 1911/12, S. 467.

[823] Jürgens-Kirchhoff 1984, S. 92.

[824] Grautoff 1911/12, S. 368.

[825] Vgl. Scheffler 1917, S. 203.

[826] Zit. nach Fagiolo dell'Arco 1987, S. 55.

Im Sinne der Werke müssen die Anfänge der futuristischen Malerei als durchaus ernsthaftes avantgardistisches Bestreben gewertet werden. Auch Alfred Döblin bemerkte anlässlich der Futuristen-Ausstellung in der Berliner Galerie Der Sturm: „Der Futurist lehnt […] als Maler die Theatralik ab. […] Als Alpha des Futuristen: écrasez l'infâme, nämlich den Zuschauer. Das Bild hat sein Zentrum in sich. […] die Malerei ist eine Kunst; die Augen sind blind, die Ohren sind taub; nur die Seele sieht und hört."[827] Das Ziel, die menschlichen Sinne im Bild zu synthetisieren und damit suggestiv auf den Betrachter einzuwirken, erweist sich als zentral für die frühen futuristischen Bilder Boccionis, Carràs und Russolos und ist der Ausgangspunkt für die Durchsetzung der futuristischen Malerei ab den Jahren 1912/13.

4.3. Das Jahr 1913 – Wendepunkt in der futuristischen Kunst

4.3.1. Entwicklungen im Futurismus 1913

Das Jahr 1913 markiert den Höhe- und Wendepunkt der futuristischen Bewegung. Verschiedene Entwicklungen liefen zusammen, die Ereignisse folgten rasch aufeinander: Die Florentiner Journalisten und Künstler Papini und Soffici, die sich der futuristischen Bewegung angeschlossen hatten, gaben am 1. Januar 1913 die erste Ausgabe der futuristischen Zeitschrift *Lacerba* heraus. *Lacerba* wurde zum futuristischen Sprachrohr, in dem Manifeste und Grafiken veröffentlicht, Ausstellungen besprochen und in mitunter polemischen Artikeln der Futurismus von den weiteren europäischen Avantgardebewegungen abgegrenzt wurde. Derweil trieben die Mailänder Künstler die Internationalisierung der Bewegung voran. Hatten die Futuristen bereits 1912 ihre Werke in mehreren europäischen Städten gezeigt, so eröffneten sie 1913 Ausstellungen in Budapest, Rom, Rotterdam und Florenz.[828] Erstmals nahmen auch Balla und der Florentiner Soffici mit futuristischen Werken an den Ausstellungen teil. Zudem wurden die futuristischen Arbeiten, die bereits 1912 in Paris zu sehen waren, in Chicago ausgestellt, eine Einzelausstellung Severinis lief unterdessen in London und Boccioni zeigte seine Skulpturen im Sommer in Paris und ab Dezember in Rom.[829] Die größte Schau fand jedoch im Herbst in Berlin statt. Die Futuristen nahmen am *Ersten Deutschen Herbstsalon* teil, einer Aus-

[827] Döblin [1912] 1970, S. 42.

[828] Kunstring, Rotterdam: 18. Mai bis 15. Juni 1913; Galleria Gonnelli, Florenz: 30. November 1913 bis 18. Januar 1914. Vgl. Archivi I 1958, S. 482 und S. 484. Sowie Gordon 1974, S. 903/906.

[829] In Chicago wurde die futuristische Ausstellung mit Werken der Kubisten ergänzt und am 27. März 1913 eröffnet. Severinis Einzelausstellung fand ab dem 7. April in der Londoner Marlborough-Gallery statt. Boccionis Skulpturen wurden vom 20. Juni bis zum 16. Juli in Paris (Galerie La Boëtie) und ab Dezember in Rom gezeigt.

stellung der Galerie Der Sturm nach dem Pariser Vorbild, die europäische und russische Avantgardekünstler vereinte. Die Überblicksschau mit 90 teilnehmenden Künstlern und 366 ausgestellten Werken zählt zu den wichtigsten Ausstellungen avantgardistischer Kunst vor dem Ersten Weltkrieg.[830] Insbesondere die präsentierten Arbeiten von Boccioni und Carrà aus den Jahren 1912/13 weisen eine Tendenz zur Abstraktion auf, die die räumliche Zerlegung des Kubismus mit dem futuristischen Simultaneitätsbegriff aus Gesehenem und Gefühltem vereint. Die Ausstellungen steigerten den Bekanntheitsgrad der Futuristen, in England und Russland fanden sich bereits Anhänger der futuristischen Manifeste.[831] Die internationale Aufmerksamkeit beflügelte die Künstler. So entwickelten sie eine größere Bandbreite an Motiven und der Austausch mit Balla in Rom und Severini in Paris intensivierte sich. Noch im Jahr zuvor hatte vor allem Boccioni gegen die Teilnahme Ballas an den futuristischen Ausstellungen argumentiert.[832] Doch schon wenige Monate später berichtete Boccioni in einem Brief an Severini über seinen Besuch in Ballas Atelier in Rom:

> Balla hat uns verblüfft, weil er […] sich auf den Weg einer vollkommenen Umwandlung begeben hat. Er verleugnet all seine Werke und seine Methoden. Er hat vier (noch veristische) Bewegungsbilder angefangen, die aber unglaublich fortschrittlich und ungewöhnlich im Vergleich zu den Arbeiten vor einem Jahr sind […].[833]

Somit gewährten die Futuristen Balla die Teilnahme an den Ausstellungen 1913. Gleichzeitig baute Balla seine Kontakte in Rom aus und stellte gemeinsam mit dem Galeristen Guiseppe Sprovieri Überlegungen zu einer futuristischen Ausstellung an. Mit der Integration der Römischen und Florentiner Gruppen erreichte der Futurismus seinen Höhepunkt im Hinblick auf seine Ausbreitung und die Intensität des künstlerischen Austauschs.

Gleichzeitig planten Marinetti und die Mailänder Futuristen, ein neues Gebiet für den Futurismus zu erschließen: die Politik. Am 15. Oktober erschien schließlich in *Lacerba* ein Manifest mit dem Titel *Politisches Programm des Futurismus*.[834] Unterzeichner des Textes waren Marinetti, Boccioni, Carrà und Russolo. Das *Politische*

---

[830] Weissweiler 2009, S. 174.

[831] Vgl. Martin 1968, S. 182. In England gründete sich die Gruppe der Vortizisten, in Russland die Kubo-Futuristen. Vgl. auch Panofsky 2012, S. 31.

[832] Vgl. Martin 1968, S. 75.

[833] „Balla ci ha fa lordito, perche oltre a fare una campagna futurista tenace come immagini […] farla lui, si è messo sulla via completa trasformazione. Ripuda tutte se sue opere e metodi ha cominiciato 4 quadri di movimento […], ma incredibilmente avanzati e stanissimi a paragone di un anno fa …" Boccioni an Severini, Brief vom 1. Januar 1913, Archiv des Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto, Sev. I.3.2.16.

[834] Marinetti/Boccioni/Carrà/Russolo [1913] 1966, S. 156f.

Programm war nicht die erste politische Aussage der Futuristen,[835] es war jedoch explizit als Wahlkampfprogramm ausgelegt und wurde zu einem bedeutsamen Zeitpunkt veröffentlicht. Die Wahl des italienischen Parlaments fand statt, die, so Marinettis Befürchtung, zugunsten des Konsenspolitikers Giolitti ausgehen könnte.[836] Daher stellten die Futuristen ein radikales Gegenprogramm auf, das in komprimierter Form die gleichen gesellschaftlichen Thesen enthält, die sich schon im *Gründungsmanifest* finden. Im Politischen Programm bekennen sich die Unterzeichner zum „Kult des Fortschritts und der Geschwindigkeit, des Sports, der physischen Kraft, des Wagemuts, des Heroismus und der Gefahr" und positionieren sich gegen das „klerikal-gemäßigte-liberale" sowie das „demokratische-republikanische-sozialistische Programm". Es heißt: „Alles ist erlaubt, nur nicht Feigling, Pazifist und Antiitaliener zu sein."[837] Die Futuristen propagierten ein starkes, unabhängiges Italien und zeigten sich in ihren diesbezüglichen Bemühungen offen nationalistisch. Zugleich thematisierten sie die mediatorische Funktion der Kunst in der Gesellschaft, die Voraussetzung für die Aneignung gesellschaftlicher Zielsetzungen. Hier zeigte sich eine entscheidende Veränderung, denn durch die Aufstellung eines politischen Programms, mit dem die Futuristen Einfluss auf die Tagespolitik nehmen wollten, wurde aus der gesellschaftlich-kritischen Bewegung letztlich eine politisierte Gewalt.

4.3.2. Umberto Boccionis neue Menschen: Corpo umano

Die Paris-Reise der Futuristen im Herbst 1911 hinterließ insbesondere bei Boccioni Nachwirkungen – und eine Depression, eine chaotische Zeit zwischen Verwirrung und Verzweiflung, wie Severini später berichtete.[838] Zwar begann Boccioni in Mailand fieberhaft zu arbeiten, zeigte sich jedoch in einem Brief an Severini auch niedergeschlagen: „Ich bin in einem merkwürdigen Gemütszustand: Ich werde lebendig! Im Geiste erklimme ich die höchsten Berge der Kunst, während meine neueste Arbeit auf mich furchtbar wirkt. Es ist eine merkwürdige Zeit, nicht ausschließlich schlecht, aber sie macht mich ernsthaft traurig."[839] Diese Art der depressiven Verstimmung Boccionis klang bereits in früheren Briefen und Tagebucheinträgen an und prägte sein Wesen fundamental, da er sie auch als inneren Antrieb auffasste. So erweiterte Boccioni sein Werk ab 1912 um futuristische

[835] Marinetti verfasste bereits im März 1909 ein politisches Manifest, während des Libyen-Krieges 1911 ein zweites. Vgl. Baumgarth 1966, S. 34 und S. 78.

[836] Martin 1968, S. 186.

[837] Marinetti/Boccioni/Carrà/Russolo [1913] 1966, S. 156f.

[838] Severini [1965] 1995, S. 87. Vgl. auch Boccioni an Severini, Brief vom Jahreswechsel 1911/12, in: Boccioni, Lettere 2009, S. 32f.

[839] Severini [1965] 1995, S. 87.

Skulpturen, veröffentlichte darüber eigens ein Manifest.[840] Darin bekräftigt er, sich mit der futuristischen Plastik von der traditionellen Skulptur und explizit dem Denkmal abzugrenzen, und sich darauf zu konzentrieren, eine neue Art der Skulptur aus Dynamik und Durchdringung von Objekt und Umwelt zu schaffen.[841] Boccionis Skulpturen aus dem Jahr 1913 und die vorbereitenden Zeichnungen weisen ein übereinstimmendes Thema mit den Gemälden desselben Jahres auf: den menschlichen Körper. Das Interesse am Menschen begegnet schon in den frühen Werken Boccionis. Wiederholt zeichnete und malte er seine weiblichen Familienangehörigen, die meisten Bildnisse zeigen die Mutter, aber auch die Großmutter und Schwester treten in Erscheinung. In seinen Porträts konzentrierte sich Boccioni auf die Physiognomie der Menschen und fing mit divisionistischem Pinselduktus körperliche Charakteristika detailgenau und lebendig ein. Im Gegenzug dazu sind die Menschen in Boccionis ersten futuristischen Gemälden lediglich bildnerisches Beiwerk, städtische Staffage, und in pointilistischer oder expressiver Auflösung mit ihrer Umgebung synthetisiert. Erst zwischen 1911 und 1912 arbeitete Boccioni mit *Idolo moderno* (*Modernes Idol*) sowie *Materia* (*Materie*)[842] an Bildern zum Thema Mensch. Diese Gemälde bildeten die Basis für das Jahr 1913, das Boccioni hauptsächlich dem Studium des menschlichen Körpers widmete. Von den entstandenen Skizzen, Zeichnungen, Gemälden und Skulpturen soll an dieser Stelle eine repräsentative Auswahl besprochen werden, die geeignet ist, Auskunft über Boccionis Bild des futuristischen Menschen zu geben.

Die Plastik mit dem Titel *Forme unique della continuità nello spazio* (*Einzigartige Formen der Kontinuität im Raum*)[843] (Abb. 18) ist die jüngste von insgesamt vier skulpturalen Arbeiten Boccionis, die einen schreitenden Menschen darstellen.[844] Sie wurde im Sommer 1913 gemeinsam mit weiteren Plastiken Boccionis in der Pariser Ausstellung des Künstlers gezeigt. Plastische Werke sind schwierig in der futuristischen Ästhetik zu verorten, da die Statik des Materials grundsätzlich der Lehre der Dynamik und Durchdringung widerstrebt. Womöglich beschäftigte sich Boccioni aus diesem Grund mit dem Medium. So hatten die Paris-Reise und das Studium des Kubismus zu einer Schaffensphase geführt, innerhalb derer sich Boccioni jedoch auch immer wieder mit seinen Grenzen konfrontiert sah. Im März 1912 konnte er schließlich in einem Brief an seinen Freund Vico Baer verkünden: „In diesen Ta-

[840] Das *Technische Manifest der futuristischen Plastik* ist auf den 11. April 1912 datiert, wahrscheinlich jedoch erst später entstanden und von Boccioni vordatiert worden. Vgl. Boccioni, PSF [1914] 2002, S. 237–249.

[841] Ebd., S. 249.

[842] Zu beiden Gemälden siehe vertiefend Bruno 1969, Nr. 130a, Nr. 148a. Calvesi/Coen 1983, Nr. 752, S. 419. Modell für *Materia* war die Mutter Boccionis. Vgl. Schneede 1994, S. 105.

[843] 1913, Bronze, 121,3 x 88,9 x 40 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York, Vermächtnis Lydia Winston Malbin.

[844] Siehe zu den Skulpturen vertiefend Schneede 1994, S. 141ff.

gen bin ich besessen von der Skulptur. Ich glaube, ich habe den Weg zu einer kompletten Erneuerung dieses mumifizierten Genres gefunden.“[845] Stellten die plastischen Arbeiten eine Herausforderung für die futuristische Kunsttheorie dar, betrachtete Boccioni unter diesen Werken *Einzigartige Formen der Kontinuität im Raum* als eine seiner wichtigsten Arbeiten. Dies belegt ein Brief Boccionis aus Paris, wo er seine Ausstellung redigierte, an Giuseppe Sprovieri in Rom, in dessen Galerie die Plastiken im Dezember 1913 präsentiert werden sollten: „*Einzigartige Formen der Kontinuität im Raum* ist meine neueste Arbeit und die freieste. Sie sollte unbedingt gezeigt werden. Wenn wir die Ausstellung vorbereiten, werde ich dir zusätzlich die 30 in Paris ausgestellten Zeichnungen über die dynamische Skulptur senden.“[846] Bei den Zeichnungen handelt es sich um Blätter, die den menschlichen Körper in Bewegung schildern, ihn dazu in seine Muskelstränge zerlegen und seine Ausdehnung im Raum sichtbar machen. Es ist bemerkenswert, dass Boccioni auf die Ausstellung der Zeichnungen drängte. Offenkundig erschien es ihm bedeutsam, den Entstehungsprozess der Plastik sowie sein Verständnis des dynamisierten Menschen herauszustellen. Denn noch wenige Monate zuvor zeigte sich Boccioni nach dem anfänglichen Enthusiasmus unzufrieden und verunsichert ob seiner Bemühungen um eine futuristische Plastik. Nach mehreren gescheiterten Versuchen mit der Plastik berichtete er im Sommer 1912 Severini:

> Heute habe ich sechs Stunden an den Skulpturen gearbeitet und verstehe das Ergebnis nicht. […] Lagen über Lagen, Teile von Muskeln, dem Gesicht, und dann? Und was ist mit dem Effekt des Ganzen? Kreiere ich Leben? Wohin wird es gehen? Kann ich Enthusiasmus und Verständnis von anderen einfordern, wenn ich selbst nichts über das Gefühl weiß, das dem, was ich tue, entspringt?[847]

Boccioni war gewillt, die Vorgaben der futuristischen Manifeste umzusetzen, ahnte aber, dass er einen intuitiven Weg einschlagen musste. Unter Berücksichtigung seiner Zielsetzung kann die Arbeit mit dem sperrigen Titel *Forme unique della continuità nello spazio* in Boccionis plastischem Werk als Durchbruch gelten. In ihr erheben sich aus einem Sockel zwei rechteckige Podeste, auf denen die Beine der Figur in weiter Schrittstellung stehen. Mittig zwischen dem rechten, nach vorne schreitenden und im Kniegelenk gewinkelten sowie dem linken, sich vom Boden abstüt-

[845] „In questi giorni sono ossessionato dalla scultura! Credo di aver visto una completa rinnovazione di quest’arte mummificata.“ Boccioni an Baer, Brief vom 15. März 1912, in: Boccioni, Scritti 1971, S. 349.

[846] „È il lavoro mio ultimo ed è il più liberato. Non dovrebbe mancare. Inoltre se facciamo questo esposizione ti manderei I trenta disegni esposti a Parigi riguardanti la dinamica scultoria.“ Boccioni an Sprovieri, Brief vom 4. September 1913, in: Boccioni, Scritti 1971, S. 372.

[847] „Oggi ho lavorato sei ore consecutive alla scultura e non capisco il risultato […] Piani su piani, sezioni di muscoli, di faccia e poi? E l’effetto totale? Vive ciò che creo? Dove vado a finire? Posso chiedere ad altri entusiasmo e comprensione quando io stesso mi domando qual è l’emozione che scaturisce da ciò che faccio?“ Brief vom Juli oder August 1912, in: Archivi I 1958, S. 248.

zenden Bein steht der Rumpf. Die „Einzigartigkeit der Formen" bringt Boccioni zustande, indem er die Fliehkräfte an den Muskeln des Körpers arbeiten lässt, sodass sie konvex und konkav schwingend in den Raum hinein ragen. Folglich sind die Muskeln als wesentliche Faktoren der menschlichen Bewegung der schreitenden Figur angepasst und verleihen ihr zusätzlich Dynamik. Damit symbolisieren sie zugleich die futuristischen Kraft-Linien, die die vitale Masse der Figur formen.[848] Zugleich verweist Boccioni, indem er den Körper in Schrittstellung sowie in Austausch mit dem Raum zeigt, auf die zeitlichen Ebenen der Bewegung. Er drückt in der Figur sowohl das Zuvor aus, deutet aber auch auf das Danach ihrer Bewegung hin.[849]

Der Kopf der Figur besteht aus einem schmalen Kreuz sowie einer helmartigen Konstruktion am Hinterkopf, die einen Kontrast zu den organisch-muskulär aufgebauten Teilformen des Körpers bildet.[850] Schneede deutet diesen Gegensatz als Boccionis Unterscheidung zwischen Körper und Geist, Vitalität und Rationalität. Beide stehen in einem wechselvollen Spannungsverhältnis zueinander, das zwischen Fortschrittsglauben und Zukunftsangst liege.[851] Dass Boccioni den Körper stark nach vorne schreiten lässt, ist eine optimistische Lösung des Konflikts zugunsten des Anbruchs einer neuen Zeit. Gleichermaßen erscheint es unter der Berücksichtigung der futuristischen Maschinenverherrlichung erstaunlich, dass Boccioni dem Körper, der laut der Lehre des uomo moltoplicato aus austauschbaren Ersatzteilen besteht, eine ursprüngliche Vitalität zuordnet, die der Geist verloren hat.

Bemerkenswert ist vor allem der Ausdruck, den Boccioni für die Bewegung gefunden hat, eine Synthese aus innerer Dynamik sowie äußeren Kräften, die auf den Körper einwirken. Demnach wird die Figur als energetische Masse begriffen. Martin bemerkt, dass die Form der Skulptur sowohl Festigkeit als auch Flexibilität und Geschmeidigkeit ausstrahle und somit das Zusammenspiel der vier Elemente Feuer, Wasser, Wind und Erde ausdrücke.[852] Diese Wirkung resultiert daraus, dass Boccioni die Konturen der Skulptur öffnet, sie den Raum einnehmen lässt. So zeigt er die Grundbedingungen menschlicher Bewegung auf, betont aber auch die geistige Stärke, den Weg zu verfolgen und die Freiheit der Dynamik und Vitalität wirken zu lassen.[853]

---

[848] Ballo 1964, S. 366.

[849] Schneede 1994, S. 141. So auch Martin 1968, S. 170.

[850] Martin bezeichnet die Form des Kopfes als Schwert und zieht den Vergleich zu der Maske eines Fechters. Martin 1968, S. 171.

[851] Vgl. Schneede 1994, S. 151.

[852] Vgl. Martin 1968, S. 172, vgl. auch S. 191.

[853] Bruno betont neben der Freiheit der Bewegung auch die künstlerische Freiheit des Ausdrucks, die Boccioni antrieb: „L'interesse di Boccioni […] lascia una traccia nel gigantismo vitalistico dell'immagine, grandiosa anatomia del moto della figura umana." Bruno 1969, Nr. 166.

Boccioni verfolgte mit dieser Arbeit das Ziel, die Kontinuität der Figur als dynamische Form im Raum zu schildern.[854] Somit erweist sich der deskriptive Titel als durchaus treffend. Die Durchdringung des Objekts mit der Atmosphäre sichtbar zu machen, hatte Boccioni bereits im Vorwort zu seiner Pariser Ausstellung 1912 als Anspruch seiner Plastiken erklärt: „Um einen Körper in Bewegung wiederzugeben, stelle ich nicht die Bewegungsbahn, d.h. seinen Übergang von einem Ruhezustand in einen anderen dar, sondern ich bemühe mich, die Form festzuhalten, die seine Kontinuität im Raum zum Ausdruck bringt."[855] In diesen Zeilen griff Boccioni nicht nur den Titel der Plastik auf, er verwies auch auf die futuristische Lehre der Dynamik, nach der kein Gegenstand jemals im Zustand der Ruhe begriffen werden kann. Darüber hinaus veröffentlichte Boccioni in *PSF* einen Text unter dem Titel *Physischer Transzendentalismus*. Diesen charakterisiert Boccioni als Zustand, in dem der Gegenstand „in seiner absoluten Bewegung" erscheine, in „der bildnerischen Potentialität, die der Gegenstand, eng verbunden mit seiner organischen Substanz, in sich trägt".[856] Boccioni erkannte weiterhin: „Wir wollen die Atmosphäre modellieren, die Kräfte der Gegenstände, ihre wechselseitigen Einflüsse und die einzigartige Form der Kontinuität im Raum darstellen".[857] Konkret handelte es sich um jenes Prinzip, das Boccioni in der gleichnamigen Plastik bereits umgesetzt hatte: Die dynamische, freie Form manifestiert sich in der Synthese aus der absoluten Bewegung des Objekts und dem äußeren Raum.[858] Boccionis Resümee lautete schließlich: „Wesentlich ist, vorwärts zu gehen!"[859] Demnach vereint die futuristische Plastik Boccionis zwei Elemente. Zum einen handelt es sich dabei um eine analytische Ebene aus Dynamik und Atmosphäre, den wechselseitigen Beziehungen von Objekt und Raum. Diese Überlegung resultiert einerseits aus der futuristischen Lehre, denn schon im *Technischen Manifest* sprechen sich die Künstler für die Beziehung zwischen Gegenstand und Umwelt aus. Zugleich muss davon ausgegangen werden, dass Boccioni die Phasenfotografien Eadweard Muybridges kannte. Dessen Reihe *Human figure in motion* (seit 1884) zeigt unter anderem einen laufenden Menschen. Die Dynamik des Laufens ist in einzelne Bilder zerlegt, an denen Boccioni sich orientiert haben könnte, ohne jedoch diese Form der seriellen Wiederholung aufzugreifen. Zum anderen definiert Boccioni

[854] Ballo beschreibt Boccionis Motivation in der Skulptur als Idee, etwas plastisch-menschlich Gültiges zu schaffen und die Expansion der Bewegungsenergie zu veranschaulichen. Ballo 1983, S. 67.

[855] Umberto Boccioni: Vorwort zum Katalog der 1. Ausstellung futuristischer Plastik, in: Boccioni, PSF [1914] 2002, S. 252.

[856] Umberto Boccioni: Physischer Transzendentalismus und bildnerische Gemütszustände, in: Boccioni, PSF [1914] 2002, S. 193.

[857] Ebd., S. 196.

[858] Vgl. Bruno 1969, Nr. 166.

[859] Umberto Boccioni: Physischer Transzendentalismus und bildnerische Gemütszustände, in: Boccioni, PSF [1914] 2002, S. 200.

mit seiner Plastik eine geistig-emotionale Grundlage, die über die reine Wissenschaft hinausgeht und die innere Bewegung des Menschen, seinen (Zukunfts-) Glauben und die ihn antreibende Kraft offenbart.[860] Als Boccionis Verdienst kann gelten, dass er eine neue plastische Form für das Bild des Menschen in der Moderne gefunden hat, das die wissenschaftlichen Erkenntnisse hinsichtlich der körperlichen Bewegung im Gleichklang mit der inneren Bewegung des Menschen zum Ausdruck bringt.

In der Monotypie *Dinamismo di un corpo umano* (*Dynamismus eines menschlichen Körpers*)[861] (Abb. 19) griff Boccioni die Gestalt der Plastik *Forme unique della continuità nello spazio* auf. Im Bildzentrum erheben sich aus dem schwarzen Grund die Umrisse eines Körpers, der über die Bildränder hinausstrebt. Die Figur hat jedoch – anders als es der Bildtitel erwarten lässt – wenig Menschliches an sich. Zwar besteht sie aus zwei nach links schreitenden Beinen, die einen Torso stützen. Sie ist jedoch weit von einer fließenden, menschlichen Bewegung entfernt. Vielmehr bestehen Beine wie Oberkörper aus schwarz umrissenen einzelnen Formen, die Rundungen, aber auch Ecken und Spitzen aufweisen. Das lässt den Körper fragmentarisch und technisch, mehr als Maschine denn als Lebewesen erscheinen. So agiert jede der Formen für sich, bar jeder Geschmeidigkeit. Die Wirkung ist die eines unnatürlich gesteigerten Muskelspiels. Der Oberkörper der Figur ist nach links vorne gebeugt, als bräuchte sie Kraft, um sich fortzubewegen. Sie wirkt äußerst angestrengt, als ob sie große Widerstände überwinden müsste. Gleichzeitig scheint sie eine große Kraft zu absorbieren, die jeden ihrer Teile in Dynamik versetzt. So erklären sich ebenfalls die zu den Seiten tendierenden Konturen des Körpers.

Insgesamt wirkt der von Boccioni gezeichnete Körper zu gleicher Zeit ungelenk und stabil, gleich einer Rüstung und doch fragmentarisch. In weiteren Studien zum gleichen Thema aus dem Jahr 1913 werden Boccionis Überlegungen deutlich, den menschlichen Körper in grobe Muskelstränge zu zerlegen und diese, in Bewegung versetzt, dem Spiel der Kräfte auszusetzen, die von außen auf den Körper einwirken. Darin zeichnet Boccioni den von Bergson abgeleiteten Begriff der „absoluten Bewegung“[862] ganz real nach. Dabei handelt es sich um den Rhyth-

[860] Vermutlich diente ihm Auguste Rodins Skulptur *Schreitender Mann* ihm als Vorbild. Martin 1968, S. 170.

[861] Monotypie, 87 x 57 cm, Museo del Novecento, Mailand, Collezione Jucker. Vgl. Bellini 2004, S. 197. Es handelt es sich dabei um eine der verschiedenen Zeichnungen und Skizzen Boccionis, die die schrittweise Stilisierung, Zerlegung und Auflösung des menschlichen Körpers in Bewegung betreiben. Abb. in Bruno 1969 Nr. 168b–m. Siehe auch Calvesi/Coen 1983, Nr. 858–882, S. 472ff.

[862] Vgl. Umberto Boccioni: Absolute und relative Bewegung, in: Boccioni, PSF [1914] 2002, S. 115ff. Vgl. auch Kapitel 3.4.3.

mus der körperlichen Materie sowie der inneren Dynamik, die jedem Wesen innewohnt.[863]

Gleichbleibend verwendet Boccioni dabei schwarze Konturen, die die Körperformen des Menschen begrenzen, sodass dieser zwar wie in einem Spannungsfeld von den Kräften seiner Umwelt beeinflusst wird, sich jedoch nicht auflöst. Hierin besteht der große Unterschied zu Boccionis Gemälden aus den Jahren zuvor. Wird bei ihnen die Bewegung der Menschen durch die Auflösung von Licht, Farbe und Konturen erzeugt, so arbeitet Boccioni nun mit einer skulpturalen Figur, deren Interaktion mit dem Raum ihr geschlossenes Erscheinungsbild nicht angreift. An dieser Stelle zeigt sich auch der entscheidende Unterschied Boccionis zum Kubismus, den er selbst reflektierte: die Malerei des Kubismus sei zu statisch und nicht geeignet, eine wahrhaftige Revolution der *sensibilità* herbeizuführen.[864] So ist das Kunstbild des Menschen, den Boccioni in dem Blatt *Dinamismo di un corpo umano* und in weiteren Skizzen formt, ein dynamisch voranschreitender, dessen Körper sich der Bewegung und dem äußeren Widerstand angepasst hat. Jeder Muskelstrang erfüllt eine Aufgabe, sei es, den Körper zu stützen oder voranzutreiben. Mit diesen Eigenschaften steht er konträr zu Boccionis Vorstellung der rein bildimmanenten Konstruktion in der kubistischen Malerei.

Wie in den beiden vorangegangenen Arbeiten untersuchte Boccioni auch im Gemälde mit dem Titel *Dinamismo di un corpo umano* (*Dynamismus eines menschlichen Körpers*)[865] (Abb. 20) den Menschen in Bewegung. Es soll an dieser Stelle jedoch nur der Vollständigkeit halber Erwähnung finden, ist es doch aufgrund seiner Formensprache eher der in sich geschlossenen Gruppe der Dynamismus-Bilder[866] zuzuordnen. 1913 arbeitete Boccioni neben den plastischen Bildnissen an einer Reihe von Gemälden quadratischen Formats, die allesamt als Dynamismus-Bilder bezeichnet sind. Neben den Darstellungen eines Radfahrers, eines Fußballers und weiteren Figuren entstand das Gemälde *Dinamismo di un corpo umano*, das erstmals 1913 im Teatro Costanzi in Rom gezeigt wurde. Der Körper auf dem Gemälde ist in weit stärkerer Dynamik begriffen als in den bisher vorgestellten Zeichnungen und Plastiken Boccionis. Er betreibt hier die Auflösung der Konturen der Figur zugunsten von Farbfeldern mit divisionistischem Duktus, die nur noch entfernt an das Muskelspiel der Plastik erinnern. Die roten, orangen, grünen Formen nehmen nun nahezu den ganzen Bildraum ein und wirken scheinbar gänzlich unabhängig voneinander. Sie entstehen durch den universalen Rhythmus des Menschen, dessen Körper in einer höchst dynamischen Bewegung seine geometrisierende Stili-

[863] Vgl. Ballo 1964, S. 325. Fratelli stellt zudem fest, dass die antike Kunst Boccionis Bewegungsstudien beeinflusst habe. Bignami/Fratelli 2005, S. 46.

[864] Boccioni an Baer, Brief von 1913, in: Boccioni, Lettere 2009, S. 72f.

[865] Öl auf Leinwand, 100 x 100 cm, Museo del Novecento, Mailand.

[866] 1913 schuf Boccioni eine Reihe von Gemälden zum Thema des menschlichen Körpers in Bewegung, die Dynamismus-Bilder. Siehe dazu vertiefend Schneede 1994, S. 169ff.

sierung erfährt.[867] Mit der Dynamismus-Reihe definierte Boccioni die künstlerischen Gesetzmäßigkeiten von Objekt und Raum neu, indem er beide in einer zentrifugalen Bewegung vereinte. Coen bemerkt, dass Boccioni die Kraft der Dynamik balanciert, indem er die Formen gleichgewichtig um das Bildzentrum anordnet.[868] Tatsächlich steigert er durch die symmetrische Komposition die aggressive Energie der bunten Felder, und die Dynamik wird – ohne narratives Moment und allein durch bildnerische Mittel – zu einer abstrakten, expansiven Kraft.[869]

Zwar zeigt das Gemälde *Dinamismo di un corpo umano* eine autonome Auffassung von Bewegung, die Bewegungsdarstellungen Boccionis insgesamt haben jedoch viel gemein. So verzichtete Boccioni 1913 auf die zuvor thematisierte Auseinandersetzung des Menschen mit seiner städtischen Umgebung. Es ging ihm nun vielmehr darum, den innerlich und äußerlich dynamischen Körper an seine direkte Umwelt zu binden, beider Kräfte gegeneinander laufen zu lassen. Auch grenzte Boccioni sich bewusst von Wiederholungen der Darstellung von Geschwindigkeit ab.[870] Stattdessen entwickelte er ein System, in dem er den menschlichen Bewegungsapparat um die futuristischen Kraft-Linien erweiterte und somit von der mimetischen Darstellung gelöst autonom begreifen konnte. Das führte zur gegenseitigen Durchdringung von Figur und Raum, von innerer Dynamik und Kraft-Linien.[871] Schneede resümiert folglich, in Boccionis plastischen Arbeiten hebe die Komposition „die vorherige Dekomposition wieder auf: als artifizielle Analogie zur Realität und zugleich als deren deutendes Korrektiv."[872]

Welche Rückschlüsse lassen sich aus den bewegten Menschen in Boccionis Werken des Jahres 1913 für das Menschenbild des Künstlers und des Futurismus ziehen? Die Bilder des *Corpo umano* sowie die Skulptur *Forme unique* verweisen auf einen menschlichen Körper, der dynamisiert ist. Dabei handelt es sich gleichermaßen um einen körperlichen Zustand wie auch um eine geistige Haltung. Die Auswirkung auf den Körper ist die Mobilisierung aller Muskeln, die dem Menschen ein zunehmend mechanisches Erscheinungsbild verleiht. Dagegen ist der Kopf der Skulptur extrem reduziert, unter der helmartigen Rundung verbirgt sich lediglich eine Strebe, ein Symbol für den vom technischen Zeitalter eingenommenen Geist. Doch handelt es sich bei diesem Menschen um einen Idealtypus oder ein beängstigendes Produkt der Moderne? Boccioni schuf mit der Plastik eine in jeder Hinsicht freie und vitale Figur, deren Tatendrang sich in ihrem Vorwärtsschreiten manifestiert. Unzweifelhaft manifestierte sich darin das futuristische Ideal des

867 Vgl. Bruno 1969, Nr. 168a.

868 Coen 1988/89, S. 160.

869 Vgl. Schneede 1994, S. 175.

870 Vgl. Umberto Boccioni: Physischer Transzendentalismus und bildnerische Gemütszustände, in: Boccioni [1914] 2002, S. 195f.

871 Vgl. Antliff 2000, S. 726.

872 Schneede 1994, S. 168.

Menschen. So charakterisierte Marinetti das Modell des mechanischen Menschen als „mit unerwarteten Organen ausgestattet […], angepasst an die Anforderungen der kontinuierlichen Veränderung“.[873] Demnach entwarf Marinetti das Bild eines Menschen, der sich an das moderne Zeitalter assimiliert und diese Eigenschaft zu seinen eigenen Empfindungen zählt. Der Mensch scheint, gänzlich unmenschlich, frei von Zweifeln und Ängsten zu sein und treibt sein aktives Dasein unweigerlich maschinenhaft voran. Boccionis Arbeiten unterscheiden sich jedoch von diesem Ideal. Seine Plastiken zeigen gerade nicht die Verschmelzung eines Menschen mit einer Maschine. Im Gegenteil, er schildert zwar einen typologisch an die Mechanik angelehnten, jedoch keinen mechanischen Menschen. Vielmehr schöpft die Figur ihre Kraft und Energie aus dem menschlichen Bewegungsapparat. Zukunftsängste waren Boccioni nicht fremd, er deutete dennoch einen Ansatz zur Überwindung dieser Ängste an: durch ein dynamisches Voranschreiten ohne Aufgabe seiner menschlichen Fähigkeiten.[874]

Typologisch steht neben *Materia* das Gemälde *Antigrazioso*[875] (Abb. 21) am Anfang der Reihe von Boccionis futuristischen Menschenbildern und ist somit geeignet, die Entwicklung innerhalb der Gruppe zu verfolgen. *Antigrazioso* zeigt bildlich, was Boccioni mit folgenden Zeilen intendierte: „Wir müssen unsere traditionelle Harmonie, die uns in eine von schmachvoller Verlockung erfüllte sentimentale ‚Grazie‘ stürzen lässt, zertrümmern, niederwerfen und zerstören.“[876] In Tönen zweier Grundfarben, einem kalten Blau sowie einem bräunlichen Gelb, stellte Boccioni einen am Tisch sitzenden und schreibenden Mann im Dreiviertelprofil nach links dar. Sein Gesicht durchziehen tiefe Furchen, über seinem rechten Auge trägt er eine dunkle Klappe und gehüllt ist der Mann in einen dicken Mantel. Seine stark stilisierten Gesichtszüge sind mit einem rhythmischen Pinselduktus und schwarzen Konturen betont. Durch die Verfremdung mithilfe kubischer Formen, die die Körperteile des Mannes auseinandernehmen und verfremden, verweist Boccioni auf den Kubismus.[877] Dabei geht es ihm weniger um die Dynamik des Mannes, als um die ausbalancierte Komposition. Zudem verfügt *Antigrazioso* aufgrund des Farbauftrags aus kurzen energischen Pinselstrichen und der starken Präsenz des Mannes über geradezu expressive Energie. So fängt Boccioni das kraftvolle Wesen

---

873 Marinetti 1915, S. 73ff., zit. nach Baumgarth 1966, S. 135f.

874 Kozloff beschreibt Boccionis Skulpturen als „Rückkehr zum Instinkt durch die Erschöpfung der Logik.“ Kozloff 1973, S. 201.

875 Öl auf Leinwand, 80 x 80 cm, Privatbesitz. Das Gemälde wurde bereits 1913 in der Ausstellung in Rotterdam gezeigt. Abb. in Kat. Ausst. New York 1988/89, S. 151.

876 Umberto Boccioni: Bildnerische Grundlagen der futuristischen Malerei und Plastik, in: Boccioni, PSF [1914] 2002, S. 105.

877 Vgl. Martin 1968, S. 156. Vgl. dazu insbesondere die Studien zu dem Gemälde, Abb. in Bruno 1969, Nr. 160b–c. Calvesi/Coen 1983, Nr. 789–790, S. 443.

des Mannes ein und bietet dem Betrachter eine Charakterstudie gleich eines modernen Bildnisses.

Zwar hat *Antigrazioso* augenscheinlich nicht viel mit den Dynamismus-Entwürfen des Jahres 1913 gemein. Dennoch konstruierte Boccioni hier das Bildnis eines körperlich gezeichneten Menschen, der trotzdem Präsenz und Stärke ausstrahlt. Der Titel *Antigrazioso* umfasst zugleich den Zustand des Mannes wie die Dekomposition des Gemäldes und doch ist das Bildnis voller menschlicher Energie. Hier zeigt sich deutlich Boccionis Verständnis des Menschen in der modernen Welt, dem – wie Boccionis Naturell auch – der versehrte Mann in *Antigrazioso* ebenso geläufig ist wie das Wesen körperlicher, ursprünglicher Energie in der Plastik *Einzigartige Formen der Kontinuität im Raum*.

4.3.3. Gino Severini: Ritmo plastico del 14 luglio

Severini lebte und arbeitete unabhängig von den Mailänder Künstlern in Paris und nahm aus diesem Grund ebenso wie Balla eine Sonderstellung unter den Malern ein. Da Severini in den Kreisen der Pariser Avantgarde verkehrte, liegen seinem Werk – trotz des schriftlichen Austauschs mit Boccioni – andere Einflüsse zugrunde als den Mailänder Künstlern. So weist Severinis Œuvre aus den Jahren zwischen seiner Unterzeichnung des *Manifests der futuristischen Maler* 1910 und den ersten internationalen Ausstellungen 1912, an denen Severini im Gegensatz zu Balla teilnahm, keine politisch relevanten Themen auf. Stattdessen beschäftigte sich Severini mit der Auflösung seiner Sujets in kleine Farbpunkte und der Bildung von Analogien. War er zwar durch seine Freundschaft mit Boccioni dem Futurismus verbunden, begegnete Severini der Bewegung Jahre später in seiner Autobiografie eher distanziert.[878] Freilich beurteilte Severini die Situation der italienischen Malerei zu der damaligen Zeit als nicht hinnehmbar,[879] dennoch verfolgte er grundsätzlich andere künstlerische Ziele als die Initiatoren der futuristischen Malerei Boccioni, Carrà und Russolo. Severini arbeitete 1910/11 weiterhin daran, „Formen auf die Weise zu trennen, wie ich [Severini] es zuvor mit der Farbe gemacht habe".[880] Wahrhaft beeindruckt zeigte er sich von den kubistischen Werken Braques und Picassos, die den Schlüssel zum Verständnis seiner eigenen Gemälde bilden.[881] Marinetti, Carrà und Russolo lernte Severini erst 1911 kennen, sympathisierte mit Carràs lebendiger Argumentation und Russolos subtiler Intelligenz. Dagegen enttäuschten ihn die Gemälde der futuristischen Künstler, die „mehr

[878] Severini bezweifelte die künstlerischen Ambitionen Marinettis und unterstellte ihm Effekthascherei. Diese Einschätzung Severinis resultiert auch aus dem weiteren Verlauf der futuristischen Bewegung zu einer politischen Kraft, die sich vom Faschismus vereinnahmen ließ. Vgl. Severini [1965] 1995, S. 84.

[879] Ebd., S. 16.

[880] Ebd., S. 81.

[881] So stellte Severini theoretische Überlegungen über den Kubismus an und betonte den Einfluss Braques und Picassos auf die futuristischen Maler. Vgl. Severini [1965] 1995, S. 62f.

dem Jugendstil als Cézanne oder Seurat verbunden“[882] waren. In Severinis Autobiografie finden sich keine Reflexionen der Grundgedanken über die futuristische Malerei und ihre Ziele der Erneuerung, Dynamik und Moderne. Folglich lassen sich diese Elemente inhaltlich in Severinis Werk bis 1912 kaum nachweisen. Erst 1913 näherte er sich künstlerisch der futuristischen Ästhetik an.

Im Herbst 1913 wurde im *Ersten Deutschen Herbstsalon* der Galerie Der Sturm in Berlin ein Gemälde Severinis mit dem Titel *Ritmo plastico del 14 luglio* (*Plastischer Rhythmus des 14. Juli*)[883] (Abb. 22) gezeigt. Es befand sich in Saal VIII neben Werken der Futuristen Balla, Boccioni, Carrà und Soffici. Severinis *Plastischer Rhythmus* ist in vielerlei Hinsicht ein zentrales Werk des Künstlers, Severini selbst bezeichnete es als eines seiner „Schönsten“.[884] Er begann die Arbeit an dem Bild in Paris im Sommer 1913, wenige Wochen vor seiner Hochzeit mit Jeanne le Fort. Das Gemälde zeigt im Zentrum eine graue vertikale Achse, von der graue kurze Röhrenformen zum rechten und linken Bildrand verlaufen. Weissweiler erkennt treffend am oberen Ende der vertikalen Achse eine Lafette, an der Kanonenrohre befestigt sind.[885] Die Assoziation mit Gewehr- und Kanonenläufen gründet auf den zylindrischen Formen. Um die zentrierte graue Konstruktion hat Severini abgerundete Farbformen in unterschiedlichen Größen und Farben (gelb, rot und grün) angeordnet, die vom Bildzentrum nach außen streben, dabei größer werden und den Bildrahmen – der einen integralen Bestandteil des Gemäldes bildet – einnehmen. Die Farbformen beinhalten zumeist einen zylindrischen wie einen abgerundeten Teil. Bei ihnen könnte es sich um die Geschosse handeln, die von den Kanonen und Gewehren in der Bildmitte abgefeuert werden. Indem sie über die Leinwand hinaus bis an den Rand des Rahmens ausgeführt sind, verbindet Severini die Bildrealität mit der Wirklichkeit des Betrachters. In der rechten oberen Ecke des Bildes befindet sich eine gelbe Kreisform, die für ein Gestirn, die Sonne oder den Mond steht.[886] Durch ihre nahezu geschlossene kreisrunde Form sowie die Überschneidung durch ein weiteres gelbes Geschoss unterscheidet sich das Gestirn formal von den Geschossen. Den Hintergrund des Gemäldes hat Severini mit sowohl weißer Farbe im Zentrum wie auch schwarzen und roten großen dreieckigen Formen in pointilistischem Farbauftrag versehen, die sich teilweise scharf gegeneinander abgrenzen, sich an anderen Stellen dagegen überschneiden und damit Plastizität suggerieren.[887] In der linken unteren Ecke des

882 Ebd., S. 85.

883 Öl auf Leinwand, 66 x 50 cm, mit Rahmen (von Severini bemalt): 85 x 68 cm, Museo d’Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto, Collezione Franchina.

884 „I had even painted various canvases in my hotel room […], including *Ritmo plastico del 14 luglio*, one of my best paintings“. Severini [1965] 1995, S. 126f.

885 Weissweiler, S. 197.

886 Vgl. dazu Martin 1968, S. 144.

887 Weissweiler argumentiert dagegen zugunsten einer pointilistisch-flächigen Malweise. Weissweiler 2009, S. 197.

Bildes befindet sich zudem ein erdfarbenes Viereck, in dem mit weißer Farbe *CAFE 10* steht.

Insgesamt verstärkt der Kontrast zwischen der roten Farbe der Dreiecke und den grünen Geschossen die intensive Wirkung der Farben noch. Trotz des Farbauftrags aus fragilen Punkten verweisen die festen Formen und die zentrierte Komposition auf Solidität. Dass Elemente aus der Leinwand auf den Rahmen und damit in die Wirklichkeit treten, ist ein von Severini bewusst eingesetzter Effekt, um die Grenzen von Bildraum und Realität, Kunst und Leben zu verwischen. Im Gegensatz dazu lassen die abstrahierten Formen kein narratives Moment entstehen, das Thema des Bildes ist offen. Der von Severini gewählte Titel, *Plastischer Rhythmus des 14. Juli*, verweist aufgrund der Datumsangabe auf den Sturm auf die Pariser Bastille vom 14. Juli 1789. Im Vorfeld der Französischen Revolution stürmten an diesem Tag Aufständische die Bastille, eine ehemalige Stadttorburg, die als Gefängnis genutzt wurde. Ziel der Revolutionäre war es, Waffen und Munition zu beschaffen, die in der Bastille gelagert wurden. Der Kommandant der Bastille ließ die Aufständischen unter Beschuss setzen und es wurden 90 Todesopfer gezählt. Nach einem zweiten Ansturm konnten die Revolutionäre die Burg jedoch einnehmen, die Gefangenen befreien und die Munition sichern. Zwar gab es bereits vor dem 14. Juli 1789 Unruhen aufgrund der Hungersnot in Paris, der Tag markiert jedoch symbolisch den Beginn der Französischen Revolution. Bis heute wird der 14. Juli in Frankreich als Nationalfeiertag begangen, allerdings wegen des am 14. Juli 1790 abgehaltenen Föderationsfestes. Darauf, dass Severini auf beide Ereignisse Bezug nimmt, deuten neben dem Datum des Bildtitels auch die Kanonenläufe im Zentrum der Leinwand sowie die Verwendung der Farben der französischen Trikolore blau, weiß und rot in der unteren Bildhälfte hin.[888] Severini arbeitete an dem Gemälde im Sommer 1913, die Festivitäten anlässlich des Nationalfeiertags in Paris könnten demnach direkter Auslöser zu dem Bild gewesen sein. Fraglich erscheint jedoch in diesem Kontext die Verwendung des Wortes *CAFE 10* in der unteren linken Ecke des Bildes. Tatsächlich merkte Severinis Ehefrau, Jeanne le Fort, an, dass Severini die Eröffnung eines Cafés mit ebenjenem Namen im Sommer 1913 zu dem Gemälde veranlasst hatte.[889] Zwar wirkt diese Aussage ob des dynamischen Bildes schlüssig, sie lässt sich jedoch schwerlich mit den zuvor angestellten Überlegungen bezüglich der Kanonenläufe vereinbaren. Allerdings müssen sich beide nicht ausschließen. 1913 verfasste Severini ein futuristisches Manifest mit dem Titel *Die bildnerischen Analogien des Dynamismus*.[890]

[888] Vgl. Martin 1968, S. 144.

[889] Fonti 1988, S. 155.

[890] Severini [1913] 1974, o. S. Severinis Konzept der Analogien ist eine Fortentwicklung von Marinettis *Drahtloser Phantasie* (Manifest *Zerstörung der Syntax. Drahtlose Phantasie. Befreite Worte. Die futuristische Sensibilität*, 11. Mai 1913).

Zwar blieb das Manifest bis 1957 unveröffentlicht,[891] es bietet jedoch Rückschlüsse auf das futuristische Werk Severinis, das ohne das Wissen um die Analogien nicht zu verstehen ist. Da Severini keinen Einfluss auf die künstlerischen Manifeste des Futurismus nahm, ist der Text umso bedeutsamer für die Betrachtung seiner Gemälde. Severini definiert in dem Manifest sein Ziel, „in das Kunstwerk das Weltall einzuschließen“.[892] Seiner Meinung nach müsse anerkannt werden, dass alle Dinge eins seien und nicht als Materie, sondern als Aktion existieren. Damit bekannte sich Severini zur futuristischen Lehre der universellen Dynamik aller Dinge sowie zur Einheit zwischen dem Objekt und seiner Umwelt. Severini schlussfolgerte aus seiner These zweierlei. Zum einen handelt es sich dabei um die Abkehr von der abbildenden Malerei, die bereits den Dynamismus unterlaufe, zum anderen propagiert er eine Malerei auf der Basis von Emotionen und Schlüsselreizen, die durch beliebige Analogien miteinander verknüpft werden können:

> Denn heute haben die äußere Wirklichkeit und unser Wissen von ihr keinerlei Einfluß mehr auf unseren bildnerischen Ausdruck, und auch für die Einwirkung der Erinnerung auf unser Empfindungsvermögen läßt sich sagen, daß nur die Erinnerung an die Emotion, nicht an die Ursache, die sie hervorgerufen hat, anhält.[893]

Severini verweist darauf, dass eine Erinnerung eine weitere auslösen kann, sodass sich z.B. die Bewegung einer Tänzerin in ein Gleichnis mit einem Flugzeug setzen lasse. Er appelliert, eine Erinnerung mit einem Erlebnis und der Wirklichkeit zu verknüpfen und die Emotion darzustellen, die sie hervorruft. Somit variieren die Analogien auf der Basis ihrer Schlüsselreize wie den spontanen Gefühlen des Künstlers. Bei den Analogien handelt es sich demnach auch um Bilder, die mit einer ikonografischen Kontextualisierung korrespondieren, indem sie Versatzstücke anbieten.[894] Ebenso ist der Bezug zu Bergsons Simultaneitätsbegriff eindeutig. Bergson lieferte mit seinen Überlegungen zum kontinuierlichen Verlauf des Lebens und der Verknüpfung objektiver und subjektiver Erlebnisformen die Basis für Severinis Analogien. In seinem Manifest stellt Severini abschließend künstlerische Bedingungen zu Form und Farbe auf. Erstere sieht er in einer „konstruktiven Durchdringung“, in einer „arabesken, rhythmischen Konstruktion sowie einer dy-

---

891 Das Manifest wurde Marinetti zur Veröffentlichung in *Lacerba* überstellt, jedoch nicht publiziert. Erst 1957 wurde Severinis Text auf Französisch (statt als *Le analogie plastiche del dinamismo*) unter dem Titel *L'arte plastique neofuturiste* mit dem Datum 1913/14 veröffentlicht, in: M. Seuphor: *Dictionnaire de la peinture abstraite*, Paris 1957, S. 91–96. Marco verweist darauf, dass die Ablehnung des Manifests durch Marinetti zu den ersten Dissonanzen zwischen Severini und den Mailänder Futuristen führte. Marco 2011, S. 36.

892 Severini [1913] 1974, o. S.

893 Ebd.

894 Severini legte zahlreiche Zeichnungen auf kariertem Papier in einem Raster an. In ihnen manifestiert sich sein Streben nach einerseits stabilen und andererseits flüchtigen und zufälligen Formen im Raum. Vgl. Abb. in Kat. Ausst. Genua 1988, S. 105ff.

namischen Komposition, die die gerade Linie unterdrückt".[895] Farblich sollen lediglich die reinen Prismafarben, auch Schwarz und Weiß, zum Einsatz kommen, zudem plädiert Severini für eine Verwendung lautmalerischer Zeichen sowie freier Wortgerüste. Belli definiert seinen Stil folglich als „farbliche und formale Erhöhung, die sich […] zu einer nahezu abstrakten Malerei steigert, einer dynamischen und lichtdurchfluteten Synthese".[896] In der Zusammenfassung seiner bildnerischen Analogien zweifelt Severini allerdings am Fortbestehen klassischer Genres. Fast prophetisch verkündet er: „Ich sehe […] das Ende des Bildes und der Statue voraus." Stattdessen müssen die dynamischen Allegorien aus frei gestalteten, plastischen Farbformen „von größter Modellierung, Tiefe, Intensität und Lichtausstrahlung"[897] bestehen, die nur in der Empfindung Ausdruck fänden.

Folglich vertritt Severini ein ästhetisches Konzept, das sich zwar an das Grundgerüst der futuristischen Malerei anschließt, um einen wesentlichen Punkt jedoch ergänzt wird: die Analogien. Da ihr Ursprung emotional und psychologisch im Künstler angelegt ist, müssen die Bezüge für den Betrachter nicht offen liegen, allein durch seine Bildtitel schafft Severini Gleichnisse, die die inhaltliche Basis beleuchten.[898]

Betrachtet man das Gemälde *Plastischer Rhythmus des 14. Juli* mit Kenntnis des Manifests, lösen sich die scheinbaren Widersprüche auf. Die Gestaltung des Bildes deutet nicht auf ein gewaltsames Thema hin, zumal Severini selbst bis 1913 keine politischen Themen in seinen Werken aufgegriffen hat. Dennoch verweisen der Titel und die zentrierte Konstruktion aus Kanonenrohren und einer Lafette auf das Schlüsselereignis Französische Revolution. Severini beschreibt in seinem Manifest ausführlich die Bildung von Analogien, die durch Bewegungen, Formen, Dynamik, Gleichzeitigkeit oder ähnliche Empfindungen hervorgerufen werden können. Daher kann auch das Gemälde des 14. Juli eine Synthese aus dem Geschehen im Jahr 1789, den Feiern anlässlich des Tages im Jahr 1913 sowie der von Severinis Ehefrau beschriebenen Eröffnung des *CAFÉ 10* sein. Ebenso haben womöglich weitere Ereignisse ihren Niederschlag in das Bild gefunden, auch wenn sie augenscheinlich nicht direkt zu erkennen sind. Insbesondere die Tatsache der großen Bedeutung des 14. Juli in Frankreich hat den in Paris lebenden Severini sicherlich zu dem Gemälde veranlasst. Ebenso lassen sich sowohl die „synästheti-

---

895 Severini [1913] 1974, o. S.

896 „Un'esaltazione cromatica e formale che nel corso del 1913 si esaspera fino all'estrema suggestione di una pittura quasi astratta, una sintesi dinamica e luministica di straordinaria efficacia." Belli 2011/12, S. 120.

897 Severini [1913] 1974, o. S.

898 Im Zusammenhang mit den Arbeiten Severinis zu Geschwindigkeit und deren bildimmanente Verdichtung erkannte Dr. Adolf Behne in *Der Sturm*, dass Severini „durch ein Zusammenballen, ein Konzentrieren alles dessen, was wesentlich ist, durch Ausscheiden des Nebensächlichen" Bewegung wiedergebe. Demnach konstruierte Severini den Bildaufbau nicht nur aus der Erinnerung, sondern verdichtete die Handlung im emotionalsten Moment. Behne [1913] 1970, S. 74.

sche Simultaneität" als auch die weiche Chromatik in Severinis *Plastischer Rhythmus des 14. Juli* auf die Lehre seiner Analogien zurückführen.[899] Dies legt auch Severinis Einschätzung in seiner Autobiografie nahe:

> Mein Ziel war, komplementäre Bilder zu benutzen, nicht, ein Bild offenkundiger zu machen, indem man neben es seine Analogie stellt, sondern ein neues Bild zu kreieren. […] Technisch realisierte ich diese Bilder, indem ich fast ausschließlich geometrische Formen in reinen Farben gemalt habe: jede Form variierte von blau-violett zu orange oder rot mit grünen Abstufungen, gelb, und gelb-orange.[900]

Die Sätze bekräftigen Severinis Anspruch, nicht den Bildinhalt offenzulegen, sondern gedankliche Verknüpfungen zu schaffen. So betrieb er in einem stärkeren Maße als die Mailänder Künstler, in deren Werk Gewalt und Fortschritt offen thematisiert sind, eine eher emotionale, spirituelle Kunst zu schaffen, indem er die Materie in Licht und Farbpunkten auflöste und das Sujet aus Erinnerungen und Analogien entwickelte.[901] Sein künstlerisches Vorgehen beschrieb Severini selbst als Kombination komplementärer Farbpunkte. In Kontrast dazu steht die Verwendung von Buchstaben im Bild, durch die er ein Realitätsfragment in die Bildwirklichkeit einband und die an den synthetischen Kubismus anknüpft.[902]

4.3.4. Ein Automobil als Gewehrkugel? Giacomo Balla: Velocità d'automobile und Luigi Russolo: Dinamismo di un automobile

Wie Severini in Paris, so arbeitete auch Balla in Rom in räumlicher Distanz zu den Mailänder Futuristen Boccioni, Carrà und Russolo. In den Jahren 1911 und 1912 stellte er vorwiegend Bildserien her, in denen er Bewegung und Licht als Motiv aufgriff. Während sich Balla in seinen Bewegungsbildern an den Phasenfotografien Muybridges orientierte, erreichten seine Studien des Lichts einen Grad hoher synthetischer Abstraktion zwischen Lichterscheinung und physikalischer Analyse. Obwohl sich die Maler schriftlich über die neuesten Entwicklungen ihrer Gemälde austauschten, stehen Ballas Werke in der futuristischen Kunst weitestgehend isoliert. Ballas unabhängige Arbeit in Rom sowie seine Erfahrung als Maler bedingen die motivische und stilistische Eigenständigkeit seiner Bilder.[903]

---

899 Vgl. Dorfles 1988, S. 13f.

900 „My aim was to use complementary images, not to make one image more evident by juxtaposing it to its analogy, but to create a new one. […] Technically, I realized these images by painting almost entirely geometric forms using colors of the prism: each form went from blue-purple to orange or red across gradations of green, yellow, and yellow-orange." Severini [1965] 1995, S. 138.

901 Vgl. Tuchman 1986/87, S. 40.

902 Vgl. dazu Wescher 1968, S. 56f.

903 So lassen sich im Römischen Futurismus bis 1914 keine politischen Sujets finden. Vgl. Carollo 2004, S. 36.

Von Februar 1913 bis zu Beginn des Jahres 1914 beschäftigte sich Balla weiterhin mit der Bewegung, konkret thematisierte er in seinen Werken die Geschwindigkeit fahrender Automobile.[904] Aus dieser Bildreihe sind Skizzen, Zeichnungen sowie Arbeiten in Tempera- und Ölfarbe erhalten. Das Gros der Werke entstand in Ballas Atelier in Rom.[905] Gezeigt wurden sie bereits 1913 in der Futurismus-Ausstellung des Teatro Costanzi in Rom. Grundsätzlich suchte Balla, die Wirkung eines parallel zum Betrachter fahrenden Autos einzufangen. Anhand zweier Werke aus Mailänder Sammlungen soll sich der Thematik der fahrenden Automobile genähert werden.

Bei dem ersten Bild handelt es sich um eine Papierarbeit mit dem Titel *Automobile + velocità + luce* (*Automobil + Geschwindigkeit + Licht*)[906] (Abb. 23) aus dem Museo del Novecento. Das Automobil, zu dem Balla laut Titel Geschwindigkeit und Licht addiert, bewegt sich entgegen der Blickrichtung von rechts nach links auf der Mittelwaagerechten des querformatigen Blattes. Es besteht aus schwarzen Umrisslinien, die runde Reifen, ein rechteckiges Korpus und eine Fahrerkabine formen, in der das Profil eines anhand seiner Mütze zu identifizierenden Chauffeurs auszumachen ist. Balla hat das Auto durch Wiederholung vervielfältigt, es erscheint neben- und übereinander gezeichnet, mehrfach auf der Mittelwaagerechten des Aquarells. Ist der erste Reifen in Fahrtrichtung noch in sich geschlossen, so lösen sich die Umrisse der folgenden in geschwungene Linien auf, die zum unteren Bildrand führen. Auf der linken Bildseite in Höhe des Wagenkorpus hat Balla einen Punkt konstruiert, der die Eigenschaften eines Fluchtpunkts besitzt. Von ihm aus verlaufen Strahlen bis zu den Bildrändern. Dominant verhält sich eine Linie, die von links unten nach rechts oben führt und dabei den Fluchtpunkt schneidet. Dieser Strahl ist schattiert und richtungsweisend, zu ihm verlaufen nahezu parallel weitere Linien, die jeweils die Seiten von sich überlappenden Dreiecken bilden. Diese variieren in ihrer Größe, sind gestaucht auf der linken Bildseite oder länglich im Bildzentrum, was ihnen eine gleichsam spontane und impulsive Wirkung verleiht. Sie überlagern das Automobil, dringen näher an den Betrachter und wirken nahezu physisch auf ihn ein. Folglich arbeitet Balla insgesamt mit drei Formelementen, den rechteckigen und runden, geschwungenen Formen des Automobils und den anarchischen, dunkel schattierten Dreiecken im Bildvordergrund. Dabei behandelt Balla die Formen nicht isoliert, im Gegenteil, sie stehen in einer Wechselbeziehung aus Überlagerung und Durchdringung zueinander, sodass die Darstellung eine vielfältige Interaktion der schwarzen Linien prägt, die Basis jeder Form im Bild sind.

---

[904] Dokumentiert sind aus diesem Zeitraum mehr als 23 Gemälde und 30 Zeichnungen. Vgl. Fagiolo dell'Arco 1987, S. 74f.

[905] Vgl. Fergonzi/Negri/Pugliese 2010, S. 90.

[906] Aquarell und Tinte auf Papier, 67 x 88,5 cm, Museo del Novecento, Mailand, Collezione Jucker.

Auffällig an *Automobile + velocità + luce* ist, dass Balla sowohl gegenständliche Motive wie das Automobil als auch zeichenhafte Elemente wie die Linien-Dreiecks-Konstruktionen verwendet. Auflösungsmoment der Gegenständlichkeit ist der Fluchtpunkt. An diesem Punkt endet die Darstellbarkeit des Phänomens, das Balla zu beschreiben versucht und im Bildtitel definiert: *Auto plus Geschwindigkeit plus Licht*. Der Fluchtpunkt markiert demnach den Standpunkt des Betrachters, den Moment, in dem das Auto den Betrachter schneidet und alle Kräfte, die es erzeugt, auf den Zuschauer einwirken. Die Linien und die durch sie erzeugten Dreiecke sind eine Synthese aus der Wirkung von Geschwindigkeit, Lautstärke und Licht. Somit nimmt das fahrende Automobil Einfluss auf seine Umwelt, selbst die geschwungenen Linien der Reifen wirken auf der Straße nach. Balla zelebriert in der Synthese die grafische Auflösung des Vorgangs und die Verdichtung der Sinneseindrücke von Zeit, Raum und Bewegung.

Ein weiteres Bild der Reihe trägt den Titel *Velocità d'automobile*[907] (Abb. 24) und befindet sich in der Mailänder Galleria d'Arte Moderna. Auf der Mittelwaagerechten, unmittelbar am linken Bildrand, ist der schwarz umrissene vordere Teil eines Wagens mit Chauffeur zu sehen. Der hintere Teil der Wagenkabine setzt sich in hellem Grau fort und verschmilzt mit den weiteren Formen, die Balla mit schwarzen Linien und weißer Farbe auf den beigefarbenen Malgrund aufgetragen hat. Auch in diesem Bild setzt Balla, hier jedoch unterhalb der Fahrerkabine, eine Art Fluchtpunkt, von dem strahlenförmige Linien ausgehen. Je weiter man sich von diesem Punkt entfernt, desto stärker löst sich das Automobil auf. Rechtecke und große, weit über das Auto hinausragende pyramidenförmige Konstrukte rahmen den Wagen. Einzelne Bildteile hat Balla mit grauem Schatten oder weißer Farbe versehen, so dass das Gemälde kleinteiliger wirkt als das Aquarell aus der Sammlung des Museo del Novecento. Verhalten sich in dem Aquarell die schrägen Seiten der Dreiecke, die von links unten nach rechts oben führen, dominant, so verändern sich im Gemälde in der Galleria d'Arte Moderna die Formen beständig. Dieser Eindruck gründet auf den Farbfeldern und Schatten, die Balla in das Bild integriert. Wechselseitig befinden sich die weiß unterlegten Flächen im Inneren oder an den Rändern der Formen. Sie verdichten sich auf der linken Bildseite, sodass ein Sog entsteht, der den Blick des Betrachters bindet. Ballas Bild hat verschiedene Ebenen. So steht die recht- und dreieckige Rahmung des Wagens für die Zeit und die Ausbreitung der Energie. Bewegung, Geschwindigkeit, Lautstärke und Luftverdrängung, dargestellt durch grafische Segmente, werden in Ballas Bild simultan evoziert.

---

[907] 1913, Öl auf Papier, montiert auf Karton, 64,7 x 93,8 cm, Galleria d'Arte Moderna, Mailand, Collezione Grassi.

Ballas Intention verdeutlicht sich anhand beider Werke. Sein Ausgangspunkt ist der Standpunkt des Betrachters sowie die Kräfte, die auf diesen durch das vorbeifahrende Auto einwirken. Dann transformiert Balla den Eindruck, den das Automobil auf ihn als Künstler macht, für den Betrachter, übersetzt ihn in formelhafte Zeichen und bezieht sich auf die Ankündigung der Futuristen im *Technischen Manifest*: „Wir setzen den Betrachter mitten ins Bild."[908] Somit besitzen seine Arbeiten ein unmittelbares, fühlbares Moment. Trotz der räumlichen Distanz zum Auto, die in beiden Werken deutlich vorhanden ist, treffen dessen Kräfte, die Geschwindigkeit, die Lautstärke, die Luftverdrängung den Bildbetrachter. Die Formen, die sich der Gegenständlichkeit entziehen, wirken gleichsam technisch kontrolliert wie spontan und anarchisch. Sie werden von schwarzen Linien erzeugt, lösen sich auf, verstärken sich und bündeln ihre Kraft, sodass sie den Betrachter zu verdrängen drohen. Ballas Auffassung der Dynamik in der Reihe der Automobile setzt folglich das bewegte Objekt im Gegensatz zum festen Standpunkt des Betrachters voraus. Verfolgt Balla noch im Jahr 1912 veristische Tendenzen, so löst sich nun die Geschwindigkeit des Automobils nicht in seiner Wiederholung oder in der von Boccioni proklamierten Dauer, sondern in seiner Beschleunigung und Abstraktion auf.[909] Balla rafft die Zeit und überträgt sie in dynamische Sequenzen, in reine geometrische Formen. Deren Grundlage sind die Linien, die Balla präzise und konstruktiv als „analytische Werkzeuge"[910] verwendet. Calvesi weist zudem darauf hin, dass Balla den Vorgang aus der Erinnerung beschwört, in der der Eindruck des fahrenden Autos stärker nachwirkt als das reale Erlebnis.[911] Insbesondere der Hell-Dunkel-Kontrast in den Bildern befördere das Gefühl der Geschwindigkeit als Ansammlung von Kräften. Balla erreicht damit eine wissenschaftlich-analytische, in ihrer Reduktion auf Wirkungen jedoch auch nahezu spirituelle Darstellung von Dynamik.

Die stilistische Ebene wird durch eine inhaltliche ergänzt. Das Automobil kann nicht unabhängig von seiner futuristischen Bedeutung als Ideal der Maschine betrachtet werden. Bereits im *Gründungsmanifest* legte Marinetti den Maßstab für das Automobil als einerseits unverwüstliche, unaufhaltsame und aggressive Maschine und andererseits als technizistische Verlängerung des Futuristen selbst fest.[912] Schon 1910 griff Ballas das Sujet des Automobils in Zeichnungen auf (vgl. Abb. 26–31). In ihnen bildete er einen Fiat (Abb. 25) detailgenau ab, von den Rädern und der Achse bis hin zu den charakteristischen Umrisslinien des Fahrzeugs. Die Skizzen zeigen das Auto nicht nur im Stillstand, Balla erprobte bereits dessen Beschleunigung während des Fahrens. Dabei wird das Automobil so weit

908 Boccioni/Carrà/Russolo/Balla/Severini [1911] 1972, S. 41.

909 Calvesi 1967c, S. 140.

910 Tordella 1993, S. 82.

911 Calvesi 1967c, S. 140.

912 Loquai stellt dazu fest, Marinettis Automobil „plättet und walzt alles nieder". Loquai 1994, S. 84.

aufgelöst, dass es sich mit seiner Umgebung verbindet. So verlegte Balla sein Interesse auf ein weiteres Grundelement der futuristischen Theorie, den Geschwindigkeitskult.[913] Die Dynamik, die sich in der maschinellen Beschleunigung des Automobils manifestiert, wurde von Marinetti im *Gründungsmanifest* auf drei Ebenen als Ideal verankert. Zum einen handelte es sich dabei um das persönliche Erlebnis der Geschwindigkeit, der „Garant eines intensivierten Lebensgefühls".[914] Zum anderen stellte die Geschwindigkeit auch metaphorisch die Veränderung der Welt in der Moderne dar, indem „die Fortbewegung das Vergangene hinter sich"[915] lässt. Aus beiden erwächst nun aufgrund der entschieden positiven Konnotation der Dynamik und des ihr zugerechneten sublimierten Lebensgefühls auch die ästhetische Schönheit der Geschwindigkeit.[916] Balla wendete in der Reihe der fahrenden Automobile sein stilistisches Interesse nun der Sichtbarmachung des unsichtbaren technischen Phänomens zu. Die heroische Stärke und Freiheit des Automobils wird so im Gefühl des Fahrens konzentriert.[917] Schröder weist in einem Aufsatz[918] zudem auf die Analogie zwischen Geschwindigkeitsdarstellungen im Futurismus und Geschossen hin. Einleitend beschreibt er darin die Begeisterung des italienischen Journalisten Luigi Barzini, der 1907 an einem eurasischen Autorennen zwischen Peking und Paris im ITALA-Rennwagen teilnimmt. Der Journalist preist das Fahrzeug als kraftvoll und unaufhaltsam an, aus seiner optischen Reduktion erwachse zudem eine reine Schönheit. Auch Begriffe des militärischen Jargons fallen. So schrieb Barzini über das Auto: „[E]s schien zum Angriff geboren, geplant um gegen irgendeinen Feind mit seinem ganzen Ungestüm seiner unsichtbaren Kräfte losgelassen zu werden."[919] Schröder resümiert folglich: „Geschwindigkeit, Angriff und Aggressivität fallen in der artilleristischen Maschinen-Metaphorik zusammen."[920] Insbesondere die Attribute von Waffen und Geschossen, ihre Präzision sowie die aus ihrer Geschwindigkeit resultierenden den Raum brechenden Eigenschaften werden zu dieser Zeit auch dem Automobil zugeschrieben.[921] Von einem Geschoss sind lediglich Abschuss und Einschlag für das menschliche Auge zu erfassen. Akustisch verweist ein lauter Knall auf die Kräfte, die das Geschoss erzeugt. Wird der Raum durch die Dynamik verdrängt, so verhält sich die Zeit dagegen im Geschoss absolut. 1884 gelang es Peter Salcher und Ernst Mach, Fotografien zu fertigen, in denen erstmals die Luftbewegung um ein

913 Auch Boccioni malte schon 1906 eine Reihe von Temperabildern zum Thema Automobile, in denen ein Rennen geschildert wird. Calvesi/Coen 1983, Nr. 137–147, S. 174–177.

914 Loquai 1994, S. 76.

915 Ebd.

916 Ebd.

917 Vgl. Hulten 1968, S. 57. Siehe auch Fagiolo dell'Arco 2000, Nr. 2, o. S.

918 Schröder 1984.

919 Barzini 1908, S. 52, zit. nach Schröder 1984, S. 36.

920 Schröder 1984, S. 37.

921 Ebd.

fliegendes Gewehrprojektil sichtbar wurde.[922] Es bietet sich das Bild der Seitenansicht eines Geschosses, in zwei symmetrische Hälften geteilt. Um das Geschoss befinden sich in Flugrichtung keilförmig angeordnete Schockwellen. Das Projektil lässt hinter sich die Spur verdrängter Luftschichten zurück (vgl. Abb. 32).[923] Die Keile, die die Schlierenfotografie offenbaren, macht Schröder auch in den Werken Ballas aus. So sind Motorhaube, Fahrerkabine sowie die vorderen Räder des fahrenden Automobils jeweils auf den Bildern zu erkennen, der Rest des Fahrzeugs löst sich in der Geschwindigkeit auf. Wie ein Projektil schneidet das Auto seine Umgebung, teilt sie in ein Davor und Danach. Die Kräfte, die es erzeugt, ordnet Balla gleich denen eines fliegenden Geschosses von einem konstruierten Fluchtpunkt aus an. Sind in der Arbeit aus dem Museo del Novecento vorwiegend zu flachen Dreiecken verzogene Linienbündel Ausdruck der Kraft des Autos, so konstruiert Balla in dem Bild aus der Galleria d'Arte Moderna Keile, die von der Front des Automobils ausgehen, sich am oberen Bildrand brechen und so die beschriebenen Pyramiden erzeugen. Hierbei handelt es sich um eine Beobachtung, die auch die Fotografen der Schlierenbilder machten. Balla orientierte sich bereits zuvor an der Ästhetik der Fotografien der Brüder Anton Giulio und Carlo Ludovico Bragaglia, die sich dem Futurismus angeschlossen hatten.[924] Ebenso waren Balla die Phasenfotografien von Marey[925] und Muybridge[926] bekannt.[927] Folglich war das Medium der Fotografie essentiell für Ballas Arbeiten, da die Kamera Geschwindigkeit und Bewegung in Einzelteile zerlegte und so in die Realität verlängerte. Durch dieses Verfahren wurde auch die Folge von Dynamik sichtbar gemacht: Deformation.[928]

Balla nutzte die fotografischen Merkmale, indem er die Ansichten des Autos in dynamische Sequenzen zerlegte und die Farbigkeit auf Schwarz, Weiß sowie graue

---

922 Vgl. W. Gerhard Pohl: Peter Salcher und Ernst Mach. Schlierenfotografie von Überschall-Projektilen, in: *Plus Lucis* 2.2002–1.2003, S. 22–26.

923 Schröder 1984, S. 45f.

924 Siehe vertiefend zur futuristischen Bewegungsfotografie Erstić 2009, S. 23ff.

925 Etienne-Jules Marey (1830–1904) baute 1882 ein Gewehr zu einer Kamera um, mit der er bis zu 12 Bilder pro Sekunde aufnehmen konnte, um die Flugbewegungen von Vögeln zu untersuchen. Dabei setzte Marey in den Zylinder der Waffe Fotoplatten ein. Sein Ziel war, auf einem Bild einen gesamten Bewegungsablauf sichtbar zu machen, wie er sich einem Betrachter an einem bestimmten Standpunkt bietet. Vgl. dazu Hulten 1968, S. 36.

926 Eadweard Muybridge (1830–1904) machte ebenfalls Fotografien von Bewegungsabläufen. Im Unterschied zu Marey stellte Muybridge mit mehreren Kameras Bilder her, sodass jede von ihnen einen Teil der Bewegung einfing. Siehe dazu Hulten 1968, S. 38.

927 Balla kannte die Phasenfotografien Mareys und Muybridges. So besuchte er im Jahr 1900 die Weltausstellung in Paris sowie eine Ausstellung im Jahr 1911 in Rom, in der die Fotografien präsentiert wurden. Lista 1982, S. 37.

928 Pietropaolo 2009, S. 47f.

Nuancen reduzierte.[929] Später beschrieb er seine Intentionen in Anlehnung an die Bewegungsfotografien:

> Es ist erforderlich, zwischen Dynamismus und Dynamismus zu unterscheiden. Da gibt es den tatsächlichen, realistischen Dynamismus der Objekte in der Evolution der realen Bewegung – präzise müssen wir ihn Movimentismo definieren – und es gibt den virtuellen Dynamismus der statischen Objekte, der für die futuristische Malerei essentiell ist. Unserer ist der Movimentismo, wenn er auch zusätzlich Dynamismus des Fotodynamismus genannt werden sollte […].[930]

Schröder erkennt in den Bildern Ballas ebenso dessen Versuch, die unterschiedlichen Kräfte des Automobils und der Geschwindigkeit in die „abstrakten Äquivalente"[931], die die Futuristen im *Technischen Manifest* als Chiffren für die Wirklichkeit fordern, zu übersetzen. Dabei entstehe ein „Spannungsfeld zwischen Gegenständlichkeit und Abstraktion"[932], wie es auch in den Fotografien der Geschosse sichtbar wird. Demnach wendet Balla das Geschosstopos für die Darstellung eines fahrenden Automobils an, betreibt damit den Zweck malerischer Experimente in erst noch gegenständlicher Form bis zur abstrakten Auflösung der Kräfte. Zwar argumentiert Fagiolo dell'Arco, dass Balla das Automobil als Sujet nicht aufgrund seiner aufgeladenen Bedeutung im Futurismus wählt, sondern als dynamisches Objekt, so wie er vorher die Bewegungen eines Hundes (*Dinamismo di un cane al guinzaglio,* 1912) oder Licht der Analyse unterzieht.[933] Jedoch ist das Auto geeignet, eine Geschwindigkeit auf technische Weise zu erzeugen, die neu für die Menschen ist. Das Geschoss dagegen ist die absolute Steigerung der Geschwindigkeit zur Negation des Raumes selbst, die Reduktion auf Abschuss und Einschlag.[934] Die Analogie zwischen Automobil und Geschoss besteht demnach in ihrer formgebenden bzw. -auflösenden Kraft. Mit der Behauptung, dass das Auto die Gestalt der Landschaft verändere, ist nicht nur der Bau von automobilgerechten Straßen

929 Vgl. Calvesi 1967c, S. 140 und S. 150.

930 „È necessario principalmente distinguere tra dinamismo e dinamismo. V'è il dinamismo virtuale degli oggetti in evoluzione di moto reale – che per maggiore precisione dovrebbe essere definito movimentismo – e v'è il dinamismo virtuale degli oggetti in statica del quale s'interessa la Pittura Futurista. Il nostro è movimentismo, tantochè, se non si fosse voluto precipuamente notare il dinamismo della Fotodinamica, questa avrebbe dovuto dirsi Fotomovimentistica o Fotocinematica." Giacomo Balla, zit. nach Crispolti 1963, S. 21.

931 Im *Technischen Manifest* heißt es: „Stellen wir nochmal fest, daß ein Porträt, um ein Kunstwerk zu sein, seinem Modell weder ähneln kann noch darf; und der Maler trägt die Landschaften, die er wiedergeben will, in sich. Um eine Figur zu malen, ist es nicht nötig, sie nachzubilden; ihre Atmosphäre muss wiedergegeben werden." Boccioni/Carrà/Russolo/Balla/Severini [1911] 1972, S. 40.

932 Vgl. Schröder 1984, S. 45.

933 Fagiolo dell'Arco 1987, S. 74.

934 Vgl. Schröder 1984, S. 38.

zu verstehen, sondern die durch die Geschwindigkeit erzeugte Veränderung der Wahrnehmung.[935] So ist Ballas Darstellung des Automobils möglicherweise nicht in erster Linie die dem Auto von Marinetti attestierte technische Fortsetzung des menschlichen Willens, sondern ein bewusst gewählter stilistischer Verweis. Dieser ist vornehmlich den technischen Bedingungen und Möglichkeiten von Projektil und Automobil geschuldet, er trägt durch die technisch-abstrahierende Darstellung des Automobils zu einer immensen Sublimierung der reinen Geschwindigkeit bei.[936] In der Analogie des Automobils zum Geschoss zeigt sich Balla experimentell und gibt lediglich eine Ahnung der Kraft und potenziellen Bedrohung des Sujets wieder, indem er dessen Einfluss auf den Betrachter aufzeigt. Balla sucht demnach, das abstrakte und spirituelle Kräfteverhältnis zwischen dem Geschehen und dem optischen Eindruck des Betrachters sichtbar zu machen. Rückblickend äußerte sich Balla kritischer über die Geschwindigkeitsbilder, „in denen ich [Balla] die grundsätzlichen Gesetze und Linien der Kraft erforscht habe“: „Nach mehr als 20 Bildern, die das Thema behandeln, wurde mir klar, dass die einzelne Schicht der Leinwand keinen Einblick in die dynamische Lautstärke der Geschwindigkeit […] erlaubt.“[937]

Auch Russolo beschäftigte sich mit der Darstellung fahrender Autos; aus dem Jahr 1913 stammt sein *Dinamismo di un automobile* (*Dynamismus eines Automobils*) (Abb. 33).[938] In das Zentrum des Gemäldes setzte Russolo ein blau-metallisches Automobil, das sich wie bei Balla entgegen der Blickrichtung von rechts nach links bewegt. Das Automobil ist schemenhaft in einer zylindrischen Ummantelung wiedergegeben, mit erkennbar abgerundeter Motorhaube und schattig verunklarten Reifen. Insgesamt gleicht das Fahrzeug aufgrund seiner Form und der metallenen Farbe einer Patrone. Das fahrende Auto wird umgeben und durchdrungen von roten Keilformen, die auf der linken Bildseite, noch nicht vom Fahrzeug geschnitten, stumpfwinklig sind und eng aufeinander folgen und auf der rechten Seite spitzwinklig werden. Das Konzept der roten Keile als Kraft-Linien findet sich schon in *La rivolta* – doch in *Dinamismo di un automobile* verstärkt Russolo ihre Kraft, indem er sie das Automobil durchdringen lässt. Auch der urbane Raum gleicht jenem in *La rivolta*: hohe, kubenförmige Häuser stehen im Hintergrund schräg entgegengesetzt zu den Keilen. So verleiben sich die in den Keilen manifestierte Geschwindigkeit und Luftverdrängung des Automobils den Raum sowie das Fahrzeug selbst ein.[939] Russolo skizzierte ein zu einer aerodynamischen Maschine

935 Ebd., S. 43.

936 Vgl. Crispolti 1963, S. 22.

937 Balla, zit. nach Martin 1968, S. 201.

938 Öl auf Leinwand, 106 x 140 cm, Musée National d'Arte Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.

939 Tagliapietra 2006, S. 36.

umgebautes Automobil, in dessen Geschwindigkeit sich Zeit und Raum, Umgebung und Materie vereinen. Schröder erkennt in dem Gemälde Russolos die simultane Darstellung von drei verschiedenen Phasen der Bewegung.[940] Dabei handele es sich um das von vorne auf den Betrachter zufahrende Automobil, das im nächsten Moment am Betrachter vorbeifahre und schließlich, nachdem es den Betrachter geschnitten habe, in Rückansicht wiedergegeben sei. Schröder argumentiert, dass die gelben Fahrtspuren, die die Räder hinterlassen, auf unterschiedliche Perspektiven hindeuten. Zudem führt er an, dass die Keile, die als abstrakte Geschwindigkeitsmetamorphose gleichsam das in Teilen gegenständliche Auto kreuzen, auch die Synthese „abstrakter und gegenständlicher Realitäten[941] symbolisieren. Somit wiederholt Russolo die Konturen des Wagens und vergrößert und stilisiert ihn. Das geht soweit, dass die ursprüngliche Form des Autos nur noch schemenhaft erkennbar ist und es seine geschossartige Ummantelung erhält. Demnach stehen nicht nur die Keile für das abstrahierende Moment in dem Gemälde, auch das Corpus des Wagens wird von Russolo zur optimalen Stromlinienform stilisiert. Die Spannung zwischen Abstraktion und Gegenständlichkeit liegt daher vielmehr in Russolos Versuch, sich den nicht-sichtbaren Auswirkungen des fahrenden Autos auf seine Gestalt und seine Umwelt bewusst zu werden.[942] Daher wird an dieser Stelle davon ausgegangen, dass es sich bei dem Gemälde um die Vorbeifahrt des Autos handelt. Die unterschiedlichen Winkel der Keile symbolisieren dabei die verschiedenen Phasen des Vorbeifahrens am Betrachter, ohne auf unterschiedliche Blickwinkel zu verweisen. Folglich stehen die stumpfwinkligen Keile im Stakkato vor dem Auto für die Luftschichten, die, würde man das Bild zur linken Seite fortsetzen, zu senkrechten Linien würden. Das Verdienst Russolos ist die Synthese aus Konstruktion und Wirklichkeit in Inhalt und Form. So definiert Schröder Russolos Gemälde als Metamorphose des Erlebten: „Scheinbar gegen einen Luftstrom ausholend, folgt der Pinselstrich dem Fahrtwind“.[943] Dennoch gebe der Künstler die klare Bildkomposition und die geometrischen Schemata nicht auf. Schließlich erreiche Russolo den Ausgleich „zwischen der konstruktiven Vorgabe der Bildkomposition und der körperlichen Dynamik des Malvorgangs“ und vereine „Forminnovation“ und „Erkenntnis“.[944] Zugleich stilisiert er das Automobil als einheitliches Objekt, denn alle Teile des Fahrzeugs bringt Russolo so nah wie möglich aneinander. Es handelt sich dabei um einen Fahrzeugtyp, der erst seit 1921 gebaut wurde.[945] Russolos Darstellung ist in mehrfacher Hinsicht aggressiver als die grafischen Werke Ballas. Grund hierfür ist die Form des

---

[940] Schröder 1984, S. 51f.

[941] Ebd.

[942] Nach Schröder thematisiert Russolo hier die Differenz zwischen der mimetischen Schilderung des Gegenstandes und der abstrakten Geschwindigkeitsdarstellung. Schröder 1984, S. 50f.

[943] Ebd.

[944] Ebd., S. 53.

[945] Ebd., S. 54.

Automobils. Während Balla sein Fahrzeug wirklichkeitsnah und in der Bewegung aufgelöst skizziert, baut Russolo eine zu einem Rennwagen stilisierte Maschine. Indem Russolo das Auto den Kampf gegen seine eigenen Kräfte austragen lässt, versinnbildlicht es wirksamer die technischen Möglichkeiten der Moderne als Ballas Arbeiten. Durch Russolos Überzeichnung des Wagens zur Patrone steigert er dessen Energie, aber auch seinen Wahnwitz. Eben dieses irrationale Moment spiegelt das Kolorit mit der Kombination von kräftigen und violenten Farben, die wie die Linien eine dynamische Spannung erzeugen.[946] Russolo intendiert folglich nicht die reine Geschwindigkeitsanalyse, er stilisiert das Auto zum modernen Mythos aus Geschwindigkeit und vitalistischer Energie. Die Kräfte, die Balla wissenschaftlich untersucht und durch abstrakte Zeichen sichtbar macht, haben bei Russolo eine starke formverändernde Eigenschaft, mit ihrer Energie definieren sie den Raum. Darüber hinaus deutet die rhythmische Wiederholung der roten Keile auf die enge Verwandtschaft zu *La rivolta* hin und zeigt doch in der räumlichen Durchdringung eine Weiterentwicklung.

4.3.5. Künstlerische Umbrüche 1913

Das Jahr 1913 erwies sich nicht nur für Balla und Severini als ein wichtiges, da sie ihren Einfluss im Futurismus ausbauen konnten, auch die Mailänder Künstler durchliefen Entwicklungsphasen zu einer abstrakteren, dynamischen Kunst. Durch die Verwendung des Bildes des fliegenden Geschosses auf beschleunigte Fahrzeuge erreichen Russolo und, noch in stärkerem Maße, Balla in ihren Werken einen hohen Grad an Abstraktion. Verfolgen beide Künstler eine technische Variante der Synthese verschiedener Faktoren aus Bewegung, Rhythmus und Ton, so begründet insbesondere Russolo den Mythos des Automobils als dynamische, aggressive Maschine. Damit stehen Balla und Russolo der modernistisch-technischen Auffassung des 20. Jahrhunderts von Marinetti wesentlich näher als etwa Boccioni oder Carrà.[947] Marinetti entwirft im *Gründungsmanifest* die Idee des Autos, das mit seiner Dynamik auch die Vollendung der Moderne beschleunigt, während insbesondere Boccioni Bewegung als eine innere Haltung begreift. Severini arbeitet dagegen mit Motiven, zu denen er neue Analogien bildet. Stilistisch steht er dem Pointilismus nahe, der Aneinanderreihung von Farbpunkten, die durchscheinendes Licht evozieren. Sowohl Balla als auch Severini entwickeln somit neue Darstellungsmöglichkeiten, Balla mit der abstrakten Analyse, Severini mit der Konzeption eines Bildes auf der Basis von Analogien. Sie verzichten damit zwar objektiv auf das Thema Gewalt, dennoch lässt sich der futuristische Zerstörungsgestus bei beiden nachweisen. So greift Balla die Energie und Aggressivität eines Geschosses auf, das er in Bezug zu dem Eindruck fahrender Autos setzt, eine

---

[946] Vgl. Anzani 1992, S. 129f.

[947] Boccioni griff das Thema der Automobile lediglich in seinem Frühwerk in Illustrationen auf. Vgl. Kat. Ausst. Venedig 1986, S. 29.

Analogie, die aus der technischen Erzeugung von Geschwindigkeit resultiert. Severini erinnert in dem Gemälde *Plastischer Rhythmus des 14. Juli* an ein revolutionäres Ereignis, schwächt die violente Wirkung des Sujets jedoch zugunsten einer harmonischen Komposition und leuchtender Farben ab.

Beherrschendes Thema von Boccionis Arbeiten aus dem Jahr 1913 ist die Darstellung von Menschen in Bewegung, mit denen er dynamische Zustände schildert. Boccioni zerlegt ihre Körper und setzt sie gemäß ihrer Kräfte wieder zusammen, balanciert zwischen Destruktion und Konstruktion. Der von ihm vertretene Menschentypus hat offene Konturen und befindet sich in einem Kräftemessen mit dem ihn umgebenden Raum. Teils fließen die Bausteine seiner Figuren ineinander, als ob es sich um Muskelstränge in natürlicher Bewegung handeln würde, teils haben sie künstliche, mechanische Züge. Damit erweist sich Boccioni als vorausschauend und nimmt die futuristische *arte meccanica* der 1920er-Jahre vorweg. Gleichzeitig propagiert er ein Menschenbild, das zwischen Fortschrittsglauben und Zukunftsangst eines aktiven Menschen schwankt. Der mechanische Mensch steht zwar im Zentrum des Futurismus, sein Geist ist dennoch frei.

Bemerkenswert ist jedoch die unterschiedliche stilistische Auffassung von Dynamik insbesondere im Werk Boccionis und Ballas. Während sich ersterer auf ein Moment der verdichteten inneren und äußeren Bewegung und Wahrnehmung konzentriert, erzeugt Balla eine übergreifende technische Analyse, in der abstrakte Versatzstücke die Auswirkungen der Geschwindigkeit illustrieren. Zwar orientieren sich beide Künstler an der ästhetischen Lehre des Futurismus, sie entwickeln jedoch individuell einen expressiven Formenreichtum. So geht die Verbreitung des Futurismus mit der Vervielfältigung der Formensprache einher.

4.4. Agitation und Kriegskunst 1914/15

4.4.1. Interventionismus – Umbruch in der Ästhetik

> Inzwischen sind wir zu folgender Überzeugung gekommen: 1. dieser Krieg wird nach und nach die ganze Welt umfassen. 2. die Welt wird im Kriegszustand bleiben (auch wenn Pausen, Waffenstillstände, Traktate und diplomatische Kongresse stattfinden), das heißt in einem aggressiven Zustand, in einem futuristischen, dynamischen Zustand, wenigstens noch für zehn Jahre![948]

Marinetti schrieb diese Zeilen in einem auf den 20. November 1914 datierten Brief, Adressat war der in Paris lebende Severini. Inhaltlich bezieht sich Marinetti

[948] Marinetti an Severini, Brief vom 20. November 1914, in: Archivi I 1958, S. 349f. Auszugsweise in deutscher Übersetzung in: Kat. Ausst. Düsseldorf 1974, o. S.; Carrieri 1963, S. 145f. Alle folgenden Zitate stammen, soweit nicht anders gekennzeichnet, aus dem Brief, zit. nach Kat. Ausst. Düsseldorf 1974, o. S.

auf den wenige Monate zuvor ausgebrochenen Ersten Weltkrieg. Mit dessen Beginn im Sommer 1914 schien sich für die Futuristen der Zustand eingestellt zu haben, in dem sie am vitalsten agieren konnten. Den Brief an Severini einleitend beschrieb Marinetti entsprechend auch die fiebrige Stimmung unter den Mailänder Futuristen: „Boccioni und Carrà arbeiten sehr eifrig und erwarten, wie ich, nur die Stunde, um in den Krieg ziehen zu können." Gleich einem Manifest baute Marinetti den Brief auf, er wies darin wiederholt den Krieg als Ziel der futuristischen Bewegung aus. Daher sei es nun nicht nur die Aufgabe der Künstler, an „diesem herrlichen Weltenbrand" mitzuarbeiten, die futuristische Kunst müsse „eine ausgesprochen plastische Expression dieser futuristischen Stunde werden!" Marinetti argumentierte, die Expression in der Malerei solle derart „stark und synthetisch" sein, dass sie „fast alle intelligenten Maler" anzuregen vermöge. Die ästhetische Basis des Futurismus, den plastischen Dynamismus, wolle er, so Marinetti, zwar nicht „prostituieren". Dennoch vertritt er eine sehr klare Vorstellung, wie die Kriegskunst der Futuristen auszusehen habe. Marinetti dirigierte Severini in Richtung eines realistischen Ausdrucks:

> [I]ch glaube, daß dieser große Krieg, der von den futuristischen Künstlern sehr intensiv erlebt werden wird, ihre Sensibilität in Konvulsionen versetzen und sie zu einer brutalen Simplifikation von ganz klaren Linien treiben wird, um durch die Anwendung dieser Ausdruckswerte sowohl die Beschauer wie auch die Soldaten anzuspornen. Wahrscheinlich wird man weniger abstrakte Bilder und Skizzen zu sehen bekommen, vielleicht sogar ein wenig gar zu realistische oder eine Art progressiven Post-Impressionismus. Vielleicht aber auch – und das erhoffe ich –, wird man einen neuen plastischen, kriegerischen Dynamismus zu sehen bekommen![949]

Marinetti fügte hinzu, dass Boccioni und Carrà seine Meinung teilten und riet Severini abschließend: „Suche malerisch den Krieg zu erleben und ihn in allen seinen wunderbaren mechanischen Formen zu studieren (Militärzüge, Befestigungen, Verwundete, Ambulanzen, Krankenhäuser usw.)." Die künstlerische „Anregung" Marinettis liest sich wie ein Befehl an den in Paris lebenden Severini, zumindest jedoch ist der Brief als hochgradig manipulativ zu bewerten. Marinetti plädiert dafür, die futuristischen Bemühungen um die bildnerische Erneuerung der Kunst zugunsten der Kriegsthematik aufzugeben. Damit hebelt er, auch wenn er dies offensiv verneint, die ästhetischen Ziele der futuristischen Kunsttheorie aus. Der Realismus in der Malerei wird nötig, um den Betrachter visuell verständlich zu erreichen und Kriegsbegeisterung zu schüren. Marinetti folgerte: „Wir veröffentlichen kontinuierlich anti-österreichische Manifeste, aber das reicht nicht. Der Still-

[949] Marinetti an Severini, Brief vom 20. November 1914, in: Archivi I 1958, S. 349f., zit. nach. Kat. Ausst. Düsseldorf 1974, o. S.

stand bringt mich um! Wir brauchen wieder das Kunstwerk.“[950] Dass das Kunstwerk in einer „verständlichen“, figürlichen Form vorliegen muss, ist den Zeilen Marinettis implizit.

Konkret bereitete Marinetti das Szenario des Kriegseintritts vor, vermutete gar, die Regierung Salander werde in den „ersten Tagen des Februars“ 1915 dem öffentlichen Druck nicht mehr standhalten können und die Neutralität aufgeben, „futuristische Ausstellungen des Krieges“ sollten die Entwicklung unterstützen und beschleunigen. So wird der Krieg als ultimativ-vitalistisches Ereignis zum wichtigsten Ideengeber und Gradmesser der futuristischen Malerei ab 1914.[951]

Zunächst begann das Jahr 1914 jedoch mit Diskussionen um die futuristische Ästhetik. Der Florentiner Papini veröffentlichte in *Lacerba* im Februar 1914 einen Artikel mit dem Titel *Il cerchio si chiude* (*Der Kreis schließt sich*).[952] Papini beschrieb darin seine Irritation in Anbetracht der neuesten Entwicklungen in der futuristischen Malerei und bezog sich damit konkret auf die Collagen futuristischer Künstler. Er argumentierte, dass die Verwendung von Materialien des wirklichen Lebens in der Kunst eine Rückkehr zu längst überwundenen Zeiten darstelle: „Der menschliche Geist ist von der einfachen und undeformierten Materie ausgegangen, hat sich dann langsam, langsam von ihr entfernt, um sie schließlich zu überwinden und ganz spirituell seine eigene zu kreieren, die sich Kunst nennt“.[953] Da er nun beobachtete, wie die Wirklichkeit in die Kunst zurückkehre, folgerte Papini: „Wir befinden uns also von neuem bei der ersten Materie: der Kreis schliesst sich! Die Kunst wird wieder Wirklichkeit – der Gedanke Aktion.“[954] Demnach begriff Papini die Entwicklung der Collage nicht als Annäherung der Kunst an das Leben, sondern als Abkehr von der wissenschaftlichen Wahrheit. Insbesondere die „Rückkehr“ zur Narration, die mit der Verwendung der Collage eintrat, scheint ihm missfallen zu haben. Gegen Ende des Artikels sprach Papini den

---

[950] „Facciamo continuamente delle manifestazioni antiaustriache ma ciò non mi basta. L'inazione mi ucciderebbe! Bisogno dunque riprendere il lavoro artistico.“ Marinetti, zit. nach Sansone 2007, S. 16.

[951] Der Krieg wurde in Künstlerkreisen in Deutschland ähnlich bewertet. So schrieb der Kritiker Karl Scheffler, der sich zuvor schon ablehnend gegenüber der futuristischen Malerei gezeigt hatte, 1915 in der Zeitschrift *Kunst und Künstler*: „Ich glaube, wir werden in allem Künstlerischem wieder einfacher werden; doch wird in dieser Einfachheit mehr Reichtum und Fülle sein als in all dem Aufwand, womit wir in den Friedenszeiten so oft geblendet worden sind. Damit ist schon dem Vertrauen Ausdruck gegeben, dass alle Narrheit der letzten Zeit, alle aus der Langenweile des Geistes geborene Ideologie des Expressionismus, des Kubismus und Futurismus verschwinden wird wie der Staub von den Blättern, wenn der Sturm die Kronen schüttelt. […] man [wird] erkennen, dass der Krieg, trotzdem er tötet und vernichtet, selbst etwas wie ein Kunstwerk ist. Er ist ein Kunstwerk der Natur, die den Tod will, um ‚viel Leben zu haben'“. Scheffler 1915, S. 4.

[952] *Lacerba*, 15. Februar 1914, zit. nach Carrieri 1963, S. 114.

[953] Ebd.

[954] Ebd.

Künstlern dennoch seine Bewunderung aus und kritisierte lediglich das „Phänomen der Naturalisation der Kunst“. Boccioni konterte die Vorwürfe stellvertretend für die futuristischen Künstler mit einem eigenen Text in Briefform in der folgenden Ausgabe von *Lacerba*. In *Il cerchio non si chiude* (*Der Kreis schließt sich nicht*)[955] fragte Boccioni Papini zunächst direkt: „Was willst du bewahren?“[956], um ihm im Folgenden einen „skeptischen und intellektuellen Dilettantismus“ zu bescheinigen. Er warf Papini sogar vor, die Quellen der futuristischen Sensibilität vergessen zu haben, denn

> 1. Die Mittel des künstlerischen Ausdruckes, die uns von der Kultur überliefert wurden, sind abgenutzt und ungeeignet die Emotionen zu empfangen und wiederzugeben, die aus einer Welt kommen, die von der Wissenschaft vollkommen verwandelt wurde. 2. Die neuen Lebensbedingungen, unter denen wir leben, haben unendlich viele natürliche Elemente vollkommen neu erschaffen, die aus diesem Grunde niemals in das Kunstreich eingetreten sind und für die wir Futuristen uns vorgenommen haben, neue Ausdrucksmittel zu entdecken – und das, koste es, was es wolle![957]

Boccioni schloss seine Argumentation mit der Feststellung: „Man kann in der Kunst keine neuen emotiven Elemente finden, ohne direkt zur Wirklichkeit zurückzukehren!“[958] Durch den plastischen Dynamismus würden weiterhin alle Elemente der Collage „abstrahiert, synthetisiert und deformiert“ und nicht in ihrem realistischen Wesen wiedergegeben: „[W]ir werden nie in die Natur in ihrem Naturzustand zurückfallen!“[959] Der polemische, öffentlich ausgetragene Austausch zwischen Boccioni und Papini endete mit einem offenen Brief Papinis in der darauffolgenden Ausgabe von *Lacerba* mit dem Titel *Cerchi aperti* (*Offene Kreise*)[960], in dem sich Papini erneut auf seine kreationistische Basis berief und an Boccioni gerichtet schrieb: „Du hast in dir den Stoff zu einer Ordnungstendenz […], zur Stabilität, zum Definitiven, zur Konstruktion, zum Typischen, zum Klassischen, der mich absolut, aber auch Carrà, Soffici und möglicherweise auch die anderen Futuristen anwidert!“[961] Damit setzte Papini die Polemik fort, die Boccioni in seinem Brief zuvor angewendet hatte. Die theoretische Auseinandersetzung wurde zu einer persönlichen um die ideelle Ausrichtung des Futurismus. Die Differenzen über die künstlerische Zukunft führten schließlich zur Abspaltung der Florentiner Gruppe, auch wenn diese sich weiterhin als Futuristen bezeichneten und mit den

---

955 *Lacerba*, 1. März 1914, zit. nach Carrieri 1963, S. 115f.

956 Ebd.

957 Ebd.

958 Ebd.

959 Ebd.

960 *Lacerba*, 15. März 1914, zit. nach Carrieri 1963, S. 116f.

961 Ebd.

Mailänder Künstlern zumindest das Engagement für den Kriegseintritt Italiens teilten.[962] Der Bruch hatte aber auch Auseinandersetzungen zwischen Boccioni und Carrà zur Folge. Letzterer war zum engen Vertrauten von Papini und Soffici geworden, und reiste im Frühjahr 1914 mit beiden nach Paris, da er glaubte, unter den Mailänder Futuristen wenig Rückhalt zu finden. In einem Brief an Soffici vom März 1915 schrieb Carrà: „Ich arbeite sehr viel an neuen plastischen Konstruktionen […], im Übrigen beschäftigt mich der heftige Streit, den ich in den letzten Tagen mit Boccioni hatte, in dem es um dieselben Dinge ging, die er an deinen und an Papinis künstlerischen Werten kritisiert hat.“[963] Auch in seiner Autobiografie wird die Distanz spürbar, die sich zwischen Carrà und den Mailänder Künstlern infolge unterschiedlicher Auffassungen über die moderne Malerei aufbaute.[964]

Demnach verliefen 1914 zwei Entwicklungen parallel. Zum einen trennten sich innerhalb der futuristischen Bewegung Papini, Soffici und Carrà ideell von den Mailänder Futuristen ab, zum anderen rückte der von beiden Gruppen erhoffte Krieg näher und führte wiederum zu opportunistischen Allianzen. So wurde auch *Lacerba* in den Dienst des Krieges gestellt. Marinetti schrieb im Sommer 1914 über die neue Rolle der Zeitschrift: „Ich komme gerade aus Florenz, wohin ich gefahren bin, um mit Soffici ‚Lacerba‘ in eine politische Zeitschrift zu verwandeln, deren einziges Ziel es sein wird, in Italien die Stimmung für den Krieg gegen Österreich vorzubereiten.“[965] Neben der Kriegspropaganda waren die Futuristen auch künstlerisch tätig. Sie eröffneten im Jahr 1914 zwei Ausstellungen, im Februar in Rom sowie im Mai in Neapel. Zudem veröffentlichte Boccioni sein Buch über die futuristische Ästhetik mit dem Titel *Pittura Scultura futuriste*.

Zu Beginn des Ersten Weltkrieges wahrte Italien vorerst seine Neutralität, sodass die Futuristen eine Kampagne zur Intervention starteten. Bereits im *Politischen Programm* vom Oktober des vorausgegangenen Jahres sprachen sich die Futuristen für die „Vorrangstellung Italiens“ aus und forderten „eine größere Flotte und ein größeres Heer; ein Volk, das stolz darauf ist, italienisch zu sein, für den Krieg, diese einzige Hygiene der Welt“.[966] Die Phrase vom Krieg als „einziger Hygiene der Welt“ taucht bereits im *Gründungsmanifest* als abstrakte Provokation auf, wurde nun jedoch hinsichtlich des praktizierten Interventionismus in einen konkreten

---

962 Vgl. zur Abspaltung der Florentiner Gruppe von den Mailänder Futuristen Martin 1968, S. 184ff. Den endgültigen Bruch kündigten Soffici und Papini in *Lacerba* am 1. Dezember 1914 an. Martin 1968, S. 202.

963 „Lavoro moltissimo a nuove costruzioni plastiche il resto passa in seconda linea compreso la lite violentissima che ho fatto in questi giorni con Boccioni, lite che ha avuto origini nel fatto che lui negava a te e a Papini qualsiasi valore artistico.“ Carrà an Soffici, Brief vom 15. März 1915, in: Archivi I 1958, S. 354.

964 Carrà [1943] 2002, S. 129.

965 „Vengo da Firenze, dove mi sono recato trasformare, con Soffici, *Lacerba* in giornale politico coll'unico scopo di preparare l'atmosfera italiana alla guerra contro l'Austria.“ Marinetti an Pratella, Brief vom 12. August 1914, in: Archivi I 1958, S. 344.

966 Marinetti/Boccioni/Carrà/Russolo [1913] 1966, S. 156.

Rahmen gesetzt und so zu einem Synonym für die naiv-aggressive Radikalisierung des Futurismus. Im Spätsommer und Herbst 1914 fanden mehrere von den Futuristen mitorganisierte Demonstrationen für den Kriegsbeitritt Italiens statt.[967] Nicht allein die Futuristen propagierten eine Teilnahme Italiens am Krieg, auch in der Gesellschaft stieg die Zustimmung für den Kriegseintritt. Zu lange schon konnte sich ein Gros der Bevölkerung nicht mit der Politik des Landes identifizieren, viele Bürger empfanden die Regierung in außenpolitischen Belangen darüber hinaus als zu zurückhaltend.[968] So schlossen die Futuristen Bündnisse mit den oppositionellen politischen Kräften.[969]

Während einer interventionistischen Kundgebung auf dem Domplatz in Mailand wurden Marinetti, Boccioni, Russolo und weitere Futuristen im September 1914 verhaftet.[970] Im Gefängnis entwarfen sie ein Flugblatt mit der Überschrift *Sintesi futurista della guerra* (*Futuristische Synthese des Krieges*) (Abb. 34). Zusammengesetzt aus grafischen Elementen und politischen Schlagworten beschreiben die Futuristen darin Gegner und Verbündete im Krieg, dessen aktiver Teilnahme sich Italien bislang verweigerte. Auf dem Blatt steht der Futurismus als geografische Größe neben Italien, Frankreich, Russland, Belgien, Großbritannien und anderen Staaten. Die Futuristen ordnen den genannten Ländern die Attribute „Solidarität", „Eleganz", „Geschwindigkeit" sowie „Kraft" zu. Gegner des Kollektivs ist neben Deutschland und Österreich sowie deren Kultur der „Pedanterie" und „Schwäche" der *Passatismo*, der ewige Widersacher des Fortschritts, den es bereits im *Gründungsmanifest* von 1909 zu bekämpfen galt. Die Künstler verknüpfen in dem Flugblatt *Synthese des Krieges* die realen politisch-geografischen Verbündeten mit eben jenen Attributen, die sie sich selbst und ihrer Kunst bescheinigen und grenzen sie von den gesellschaftlich-ästhetischen Negativ-Zuschreibungen an die Feinde um Deutschland und Österreich-Ungarn ab. Damit steigerten sie einerseits ihre Bedeutung als Avantgardebewegung zu einer politischen Macht, zum anderen übertrugen sie den realen Konflikt in einen ästhetisch-avantgardistischen Kontext. So wurde der Krieg in der futuristischen Argumentation zur Verschmelzung von

---

[967] Vgl. zu den interventionistischen Veranstaltungen 1914/15 auch Adamson 2014, S. 175ff.

[968] Vgl. Lill 1988, S. 259f. Siehe zu den Interventionsveranstaltungen und politischen Bündnissen der Futuristen 1914 Hinz 1985, S. 111ff.

[969] Neben den Futuristen unterstützten auch die Nationalisten und ab 1914 die revolutionären Syndikalisten den Kriegseintritt Italiens. Der Krieg war zu diesem Zeitpunkt zum Mythos geworden. „Der Mythos des revolutionären Krieges beschwor Bilder, die die Notwendigkeit der Verteidigung Italiens als Nation mit der Notwendigkeit sozialer Gerechtigkeit zur Stärkung dieser Nation verquickten." Sznajder/Asheri/Sternhell 1999, S. 218ff., hier S. 223.

[970] Die Demonstration fand am 16. September 1914 statt. Bereits am Abend zuvor organisierten die Futuristen eine *serata* im Mailänder Teatro dal Verme. Im Verlauf der Veranstaltung hielt Marinetti eine italienische Flagge, während Boccioni eine österreichische Flagge zerstörte. So wurden die futuristischen Abende zu Interventionsveranstaltungen umgedeutet. Zum Verlauf der Mailänder *serata* vgl. die Briefe Boccionis an seine Familie vom 16. und 17. September 1914, in: Archivi I 1958, S. 346f.

Kunst und Leben sublimiert.[971] Zu dieser Zeit versammelte Balla in Rom eine Riege junger Futuristen um sich, unter ihnen Fortunato Depero und Enrico Prampolini.[972] Mit der Eröffnung einer futuristischen Galerie durch Guiseppe Sprovieri verlagerte sich das Zentrum der futuristischen Malerei zunehmend von Mailand nach Rom.

Die Wandlung, die der Futurismus zwischen 1913 und 1915 vollzog, ist schon im *Gründungsmanifest* angelegt. Zwar begehrte Marinetti grundsätzlich, eine künstlerische Avantgardebewegung zu initiieren. In der auf technischen Fortschritt, Zerstörung des Alten und Patriotismus ausgelegten Ideologie finden sich jedoch Ansätze der politischen Radikalisierung. Schon in den Anfangsjahren verfolgten die Futuristen politische Ziele, die sie durch ihre Manifeste kommunizierten. Die Grenzen zwischen Kunst, Ästhetik, Gesellschaft und Politik lösten sich dabei zunehmend auf. Handelte es sich 1909 noch um die verklärte Utopie einer durch Krieg gereinigten Gesellschaft unter der Herrschaft der Kreativen, so erhitzte der Kriegsausbruch die Phantasie. Demnach fand, nach dem künstlerischen Wendepunkt im Herbst 1911, ein zweiter, ideologischer Bruch mit der politischen Ausrichtung des Futurismus 1914 statt. Bis zum Mai 1915 nahmen die Demonstrationen für den Kriegseintritt in Italien zu. Bevölkerung und Medien lehnten die Neutralität Italiens zu großen Teilen ab und die Regierung erklärte schließlich zunächst Österreich-Ungarn, im August 1916 auch Deutschland den Krieg.[973] Für Marinetti bedeutete die Kriegserklärung an Österreich-Ungarn eine Zeitenwende. 1915 wendete er sich an die Futuristen mit dem Aufruf:

> Futuristische Dichter, Maler, Bildhauer und Musiker Italiens! Lasst, solange der Krieg anhält, die Verse, Pinsel, Meißel und Orchester beiseite! Die roten Ferien des Genies haben begonnen! Nichts haben wir heute so zu bewundern wie die furchtbaren Symphonien der Schrapnelle und der wahnsinnigen Skulpturen, die unsere inspirierte Artillerie aus der Masse des Feindes formt.[974]

Forderte Marinetti noch im Severini-Brief die propagandistisch-bildnerische Ausschöpfung des Krieges, so galt sein Aufruf nun allen Künstlern. Marinetti propagierte nichts Geringeres als die aktive Teilnahme am Kriegsgeschehen, das er auf unmoralische Weise ästhetisierte und als „rote Ferien" fernab des realen Kriegsalltages bezeichnete. Der Severini-Brief stellt den Höhepunkt des Futurismus dar und die Kumulation aller internen Strömungen, an dem sich die pervertierte Logik der futuristischen Ideologie offenbart. Damit unterstellte Marinetti den Futuris-

---

971 Vgl. Martin 1968, S. 187.

972 In diese Zeit fällt auch die Veröffentlichung des ersten von Balla allein veröffentlichten Manifests *Il vestito antineutrale* (*Der anti-neutrale Anzug*) vom 11. September 1914.

973 Lill 1988, S. 279f.

974 Marinetti, zit. nach Scrivo 1968, S. 111.

mus der Kriegsmalerei, in der die Motive die Darstellungsweise bedingen.[975] So deutlich wie in dem Brief an Severini zeigt sich die Umkehrung der futuristischen Ästhetik von der innovativen Avantgardekunst zur indoktrinierten Kriegskunst kein zweites Mal. Womöglich handelt es sich dabei jedoch um eine Tendenz, die mit der Einführung der Collage in die futuristische Malerei – und der Rückkehr zur Bilderzählung – bereits angebrochen war und die Papini früh erkannte.

Wie wirkt sich die politische Zielsetzung des Futurismus auf die Bildfindungen der Künstler aus? Wie gehen die Künstler mit dem Thema des Krieges um? Und welche Auswirkungen hat der Kriegseintritt Italiens auf das Werk der Maler?

4.4.2. Die Macht der Worte – Carlo Carrà: Festa patriottica

Carrà beschäftigte sich seit 1912 mit der Zerlegung bewegter Gegenstände. So zeigte er in den futuristischen Ausstellungen Werke mit Titeln wie *Ritmi d'oggetti* (*Rhythmus der Objekte*, 1912) oder *Compenetrazione di piani* (*Durchdringung der Ebenen*, 1912). Hinter den Bezeichnungen stehen Bilder mit schwarzen Linien und geometrischen Formen, in die flirrende Farben eingefasst sind. Inhaltliche Elemente sind allein Bewegung und Simultaneität, die die Durchdringung der Dinge und ihrer Umwelt symbolisieren und in ihrer Abstraktion ohne narratives Moment auskommen. Zudem widmete sich Carrà einer unter den Futuristen neu aufgetretenen Kunstform: der Collage. Die Technik der auf den Bildgrund aufgeklebten Fragmente trat im Synthetischen Kubismus auf und fand bereits in den 1910er-Jahren unter Avantgardekünstlern weite Verbreitung. Im März 1914 besuchten die Futuristen Carrà, Papini und Soffici Paris. Insbesondere für Carrà wirkte die Reise befreiend, zuvor hatte er sich in Italien künstlerisch erschöpft gefühlt. In Paris sahen die Künstler nun die neuesten Arbeiten der Kubisten, darunter auch Collagen, die Papini zuvor kritisiert hatte, von denen Carrà sich aber beeindruckt zeigte.[976] Er hatte bereits mehrere Klebebilder hergestellt, ehe er in der Florentiner Futuristen-Zeitung *Lacerba* in der Ausgabe vom 1. August 1914 eine Collage unter dem Titel *Festa patriottica – dipinto parolibero* (*Patriotisches Fest – Bild der befreiten Worte*)[977] publizierte. Seit Mitte des 20. Jahrhunderts wird das Klebebild oftmals als *Manifestazione intervenista* (*Manifestation zum Kriegseintritt*)[978] (Abb. 35) bezeichnet. Zwar entspricht dies den politischen Absichten der Futuristen, ist aber dennoch irreführend, da Carrà die Collage bereits vor dem Kriegsausbruch fertiggestellt

---

[975] Dies kann für alle Phasen der Darstellung des Krieges in der Kunst gelten. Paret 1999, S. 93.

[976] Nach der Parisreise schrieb Carrà an Soffici: „[Z]wei Arbeiten beendet, ausgeführt mit bunten Papierstücken und bunten Zetteln." Brief vor dem 1. Juni 1914, in: Archivi I 1958, S. 338. Auch Soffici experimentierte in der Folge mit der Collage.

[977] Collage auf Karton, 38,5 x 30 cm, Peggy Guggenheim Collection, Venedig, Mattioli Collection.

[978] Fergonzi 2003, S. 208. Um 1950 taucht die Bezeichnung erstmals in Carràs eigener Aufstellung auf. Vgl. Carrà 1967/68, Vol. I, S. 259.

hat.[979] Dagegen führt der Titel *Manifestation zum Kriegseintritt* oftmals zu der fälschlichen Bezeichnung der Collage als „Kriegsbild".[980] Daher ist die Betrachtung des Bildes desto entscheidender, um Carràs Intention zu bestimmen.

Als Basis vieler aufgeklebter farbiger Zeitungsfragmente dient ein bemalter Karton. Die Unterlage bewirkt in Verbindung mit dem kleinen Format, dass die Collage trotz ihrer Vielfarbigkeit sehr fragil erscheint. Nah an das Bild herantreten muss daher auch, wer die auf den Karton geklebten Zeitungsschlagzeilen lesen will, die den Bildinhalt bestimmen. Um den Ausschnitt *Italia* im Zentrum leicht nach unten verschoben, rotieren Schlagzeilen, Etiketten und Zeitungsschnipsel, kreisförmig angelegt, teils farbig untermalt, teils durch handgeschriebene Buchstaben unterstützt. Ist der Ausschnitt *Italia* mit weißem Grund hinterlegt, breitet sich darum ein schwarzer Kreis aus, auf den Carrà mit weißer Farbe lautmalerische Worte geschrieben hat (*EVVIVAAÀ*) und der mit Schlagzeilen beklebt ist, die von der Bildmitte zum Rand tendieren. Es handelt sich dabei sowohl um Zeitungszeilen als auch Ausschnitte der futuristischen Zeitschrift *Lacerba*, ebenso hat Carrà die Titelzeile von Marinettis Buch *Zang Tumb Tuum*[981] sowie Teile seines eigenen Manifests *1900–1913. Bilancio*[982] eingearbeitet. Zudem tauchen auf dem Bildgrund einzelne Worte auf, wie wiederholt *Italia* oder *Sports*. Als politische Stellungnahme integriert Carrà die Trikolore sowie die Worte *Trieste Italiana*. Er bekräftigt sein patriotisches Engagement, indem er mehrfach das Wort *Italia* sowie Ausschnitte der italienischen Flagge verwendet. Auch militärische Andeutungen finden sich in der Collage. So ist in der linken unteren Ecke des Bildes ein Banner des *Irredentismus* auszumachen, und wiederkehrend schreibt Carrà lautmalerisch die Zeichen militärischen Geschützes auf das Blatt sowie die Phrasen *Evviva il re, Evviva la armata*, *Es lebe der König, Es lebe die Armee*.[983]

Carrà hat die Fragmente der Collage in Größe, Farbe und Inhalt bunt gemischt, zusammen ergeben sie das Bild lebendigen Trubels. Bei den um den schwarzen Kreis angeordneten Elementen sowie den vom Zentrum zu den Rändern strebenden Schlagzeilen handelt es sich um die dominanten Richtungen in der Collage. So

[979] In einem Brief an Severini verkündete Carrà die Fertigstellung der Collage: „[A]nch'io in questi ultimi tempi ho fatto un lavoro, che ho chiamato ‚festa patriottica – poema pittorica'." Carrà an Severini, Brief vom 11. Juli 1914, in: Archivi I 1958, S. 341.

[980] Vgl. Fergonzi 2003, S. 208. In diesem Kontext ist auch Waldmans Feststellung mit Abstand zu betrachten, die Collage beschreibe ein Volk, das sich auf den Krieg vorbereite. Waldman 1993, S. 63. Ebenso geht Bartsch fälschlicherweise von einem Kriegsbild aus. Bartsch 1987, S. 43. Ebenso Sansone 2007, S. 17. Cork 1994a, S. 63.

[981] *Zang Tumb Tuum* ist der Titel von Marinettis Buch der *parole in libertà*. Der Titel spielt auf die Geräusche des Kanonenfeuers an, das Marinetti im Lybienkrieg erlebte.

[982] Dabei handelt es sich um den Ausschnitt *vocio grugniti di folle eccitati* in der rechten oberen Ecke des Bildes.

[983] Fergonzi verweist zudem auf weitere Einflüsse, wie die Werbung und die Fliegerei. Vgl. Fergonzi 2003, S. 209ff. und Cork 1994a, S. 63.

entsteht eine Rotation, die Kräfte auslöst, indem sie den Blick des Betrachters von der Mitte an die Ränder zieht, ihn gefangen nimmt und anregt, sich zu wenden, um Zeuge der gesammelten Ausrufe zu werden. Die kreisförmige Struktur evoziert geradezu eine Spirale aus dem Rhythmus plastischer und dynamischer Formen.[984] Tatsächlich vermischen sich in dem Klebebild lautmalerische Elemente mit plakativen Ausdrücken sowie Schlagzeilen und der futuristischen Poesie um die *parole in libertà*. Mit dieser Gestaltung orientierte sich Carrà am Layout *Lacerbas*, in der zahlreiche Artikel mit *parole in libertà* erschienen.[985] Die Bildwirkung beschreibt Lista als mit „ohrenbetäubenden Schreien" und der Schnelllebigkeit des Alltags durchsetzt.[986] Indem Carrà die Collagetechnik mit gemalten Partien mischte, verstärkte er diesen Effekt.

Carrà verwendete eine agitatorische, auf wenige Schlagworte reduzierte Sprache, deren Basis die *parole in libertà* sind, die der Dichter Marinetti erfunden hatte. Das wesentliche Merkmal der *befreiten Worte* ist die Auflösung der Syntax. Buchstaben und Worte bewegen sich frei auf einem Blatt, losgelöst von einer strukturellen Bindung wie der eines Satzes. Der Dichter setzt sie zu Gerüsten zusammen und löst sie wieder auf, macht sie für den Betrachter akustisch wie ästhetisch fühlbar. So ist das Ziel der *parole in libertà*, Emotionen zu vermitteln. Wenn Carrà nun die Form der Collage gebraucht, stellt er eine Synthese zwischen den Zeitungsausschnitten, Fragmenten der Realität und den futuristischen *parole in libertà* her. Beide gehen eine dynamische und aggressive Verbindung ein, eine Stimmung, die sich auf den Betrachter überträgt.[987]

Carrà selbst beschrieb seine Intention zu der Collage in einem Brief an Severini: „Ich habe jegliche Darstellung menschlicher Figuren unterdrückt, um die plastische Abstraktion städtischen Tumultes wiederzugeben".[988] Sein Ziel sei es gewesen, ein poetisches Bild zu entwerfen, dessen Wirkung sich durch die Collage verstärkt.[989] Zwar wirken die Vielfarbigkeit und Vielschichtigkeit des Klebebildes

---

984 „[L]a atmosfera esagitata è riprodotta attraverso un collage multicolore di fogli di giornale e pittura, organizzati in una struttura spiralica di linee curve e cerchi spezzati. La sostanza l'esperienza viene evocata dall'effetto di vertigine centripeta della composizione e dal mobile prodursi del ritmo e della forma che traducono la sensazione plastica e dinamica." Lista 2011, S. 40f.

985 Fergonzi 2003, S. 205.

986 „[R]itmo concitato e vociare frastornante". Lista 2011, S. 40.

987 Vgl. Jürgens-Kirchhoff 1984, S. 90. Ähnlich auch Wescher 1968, S. 61.

988 „Io ho abolito ogni rappresentazione di figura umana perché volevo darne l'astrazione plastica del tumulto cittadino." Carrà an Severini, Brief vom 11. Juli 1914, in: Archivi I 1958, S. 341. Carrà beschrieb seine Intention zu *Patriotisches Fest*: „Die Idee, die ich bei diesem Bild hatte, war, in visueller und komplexer Harmonie Bilder poetisch und expressiv mit Worten, Nummern und anderen grafischen Zeichen und eigenen malerischen Elementen zu verbinden." („L'idea che mi guidava in questi quadri era di unire in armonia visiva e complessa immagini poetiche espresse con parole, numeri ed altri segni grafici con elementi propri della pittura.") Carrà [1943] 2002, S. 106.

989 Ebd.

lebendig und harmlos. Das Wort *Italia* im Bildzentrum verschleiert dagegen nicht die Intention Carràs, seinen Nationalstolz zu proklamieren. Dennoch ist die Collage noch nicht im Kontext des Ersten Weltkrieges und der Interventionskampagne der Futuristen zu verorten. Stattdessen argumentiert Shell anhand des Titels *Patriotisches Fest* sowie der Fertigstellung des Bildes im Juli 1914 dafür, dass Carrà auf das *Festa dello Statuto*, ein jährlich im Juni abgehaltenes Fest anlässlich der Einheit Italiens, Bezug nahm.[990] Dem ist zu folgen, zeigt Carràs Collage doch patriotische und irredentistische Inhalte, ohne direkt den Interventionismus zu proklamieren.[991] Stattdessen gibt Carrà eine urbane Masse in dynamischer Aktion wieder und könnte damit auf die „Rote Woche" im Juni 1914 verweisen, in der eine Reihe antimilitaristischer Proteste seitens der Sozialisten und Anarchisten stattfanden, die von der Regierung Salanders unterdrückt wurden. Unruhe und Energie sind auch die Wesenselemente in Carràs Collage.[992]

Insgesamt jedoch lässt er in *Patriotisches Fest* in erster Linie die Kraft der Worte wirken und suggeriert eine spannungsgeladene und simultane Atmosphäre in einem artifiziellen Rahmen. Diese sei geeignet, die Sinne des Betrachters zu erschüttern, schreibt Martin, sobald sich der Beschauer jedoch vom ersten Anblick erholt habe, „entspannt sich die Komposition zu einem kontrollierten und sorgfältig erwogenem Muster und einer Reihe von Sub-Mustern".[993] Bereits 1953 bemerkt Ragghianti, das ganze Werk „mobilisiere […] dynamisch, in drei Dimensionen, in einer Art aufgebauschten Fieberwahn."[994] Faktisch griff Carrà einen aktuellen Gegenstand auf, sein Thema ist das in eine abstrahierte und verdichtete Form übertragene Alltagsstudium, das fühlbar anmutet.[995]

Diese Zielsetzung verfolgte Carrà schon 1913, wie er in seinem *Manifest der Malerei der Töne, Gerüche und Geräusche* proklamierte:

> Wir Futuristen stellen also fest, daß wir ganz neue Wege einschlagen, wenn wir in die Malerei das Element Ton, das Element Geräusch und das Element Geruch einführen. Wir haben schon in den Künstlern die Liebe zum modernen Leben wachgerufen, dessen Wege dynamisch, tönend, geräusch-

---

[990] Shell 1998, S. 81ff.

[991] Vgl. Roche-Pézard 1983, S. 440f.

[992] Poggi argumentiert, dass Carrà in der Collage die politischen Unruhen in der Roten Woche 1914 thematisiere. Tatsächlich breitet sich im Bild um das Wort „Italien" ein Strudel aus, der alles mit seiner Energie erfasst. Demnach muss die Collage auch in einer politischen Dimension gesehen werden. Poggi 2009, S. 52. So auch Sznajder/Asheri/Sternhell 1999, S. 217.

[993] Martin 1968, S. 193f.

[994] Ragghianti führt aus: „[L]a *Manifestazione interveniste*, possente giroscopio che accusa tutta la sua energia struttiva e, persino, la sua monumentalità, ove si sappia prescindere da quel sismico pontile di lettere di diverso calibro, e di diversa intensità, che però riesce in ciò che era mancato all'applicazione divisionista di Boccioni, a mobilitare cioè dinamicamente, nelle tre dimensioni, con una sorta di raptus dilatato, tutta l'immaginazione." Ragghianti 1953, S. 9.

[995] Vgl. Fergonzi 2003, S. 211. Siehe auch Bigongiari/Carrà 1970, S. 8.

> voll und duftend ist, und haben so die dumme Manie zum Feierlichen, […] Hierarchischen, Mumifizierten, also kurzum zum Intellektuellen, zerstört.[996]

Als Ziel der *Malerei der Töne, Gerüche und Geräusche* weist er die Expression eines rein spirituellen Empfindens aus, die auch in den Klangwelten der Collage *Patriotisches Fest* zu finden ist. Obwohl nicht im Kontext des Krieges entstanden, schuf Carrà einen patriotischen Strudel, der den Betrachter mehr emotional als intellektuell mitreißen sollte. Gleichzeitig referierte Carrà mit der expressiven Buntheit der Darstellung seine Begeisterung für die Volkskunst.[997] Inhaltlich zeigt *Patriotisches Fest* demnach auch die potentiell suggestive und manipulative Wirkung der futuristischen Wortcollagen auf.

Schon in früheren Werken wendete Carrà die *parole in libertà* an, und aufgrund seines formalen Bezugs zu *Patriotisches Fest* muss hier insbesondere auf *Rapporto di un nottambulo milanese* (*Bericht eines Mailänder Nachtschwärmers*)[998] (Abb. 36) verwiesen werden. Auf einem karierten Papier ordnete Carrà die Eindrücke einer Nacht um ein Zentrum rotierend an, unterstrich die Sinneswahrnehmungen durch onomatopoetische Zeichen und aufgeklebte Notenzeilen. In Nord und Süd unterteilt, zeigt das Blatt ebenso einen Plan Mailands wie die Eindrücke, die der Maler im Verlauf der Nacht an unterschiedlichen Stationen sammelte. Die zentrierte und rotierende Komposition zieht den Betrachter durch die Anordnung der *freien Worte* wie ein Sog an.

Die Collage *Patriotisches Fest* folgt dem gleichen Aufbau. Sie entstand noch am Vorabend des Krieges, spiegelt spielerisch das Klima der Vorkriegsmonate wider und ist explizit patriotisch-nationalistisch, mitnichten jedoch ein „Kriegsbild“. Carrà arbeitete mit dem Verfahren aus Collage und Zeichnung auch während der Interventionskampagne der Futuristen 1915 und baut auf der Basis des *Patriotischen Festes* auf, obwohl er sich zu diesem Zeitpunkt bereits von den Mailänder Futuristen künstlerisch entfernt hatte.[999]

---

996 Carrà [1913] 1974, o. S.

997 So schrieb Carrà in einem Brief über seine neuen Collagen: „Caro Ardengo ti faccio spedire un mio articolo, che è una specie di introduzione generale su l'ultimo atteggiamento artistico, provando, che fin dal 910 vedevamo con simpatia l'arte popolare. A tal proposito ricordo l'esposizione organizzata a Milano nel maggio 1911 [*Mostra d'arte libera*]. Quella famosa esposizione che se non era una formidabile affermazione di opere, era però per il suo carattere popolare perfettamente confacente col nostro ultimo atteggiamento spirituale. […] Ti faccio mandare anche le fotografie die miei due primi lavori eseguiti con carte colorate e stoffe pure colorate.“ Carrà an Soffici, Brief vor dem 1. Juni 1914, in: Archivi I 1958, S. 337f.

998 1914, Tinte und Collage auf Papier, 37,4 x 28 cm, Privatbesitz.

999 Carrà schrieb: „Come ti dico non solo non c'è nulla da fare, ma credo sia meglio lasciare ad ognuno la massima libertà di agire come meglio crede. Che vuoi farci il Futurismo andrà sempre più per l'attività instancabile e poco riflessiva di Marinetti e di Boccioni un carattere che io, credo profondamente passatista e umanitario.“ Carrà an Severini, Brief vom 3. Juni 1914, in: Archivi I 1958, S. 338.

4.4.3. Krieg oder Revolution – Carlo Carrà: Guerrapittura

Im März 1915 veröffentlichte Carrà in Marinettis *Poesia* Verlag ein schmales Buch mit dem Titel *Guerrapittura* (*Kriegsmalerei*), das für drei Lire verkauft wurde. Die Futuristen befanden sich zu diesem Zeitpunkt bereits in ihrer Interventionskampagne, Dichtkunst und Malerei waren darauf ausgerichtet, einen schnellen Kriegseinsatz Italiens anzustoßen. In diesem Kontext entstand auch *Guerrapittura*, dessen Untertitel *Futurismo politico, Dinamismo plastico* (*Politischer Futurismus, Plastischer Dynamismus*) den gesellschaftlichen mit dem kulturellen Futurismus verbindet. In dem Buch fasste Carrà zwölf Collagen und Zeichnungen, die in abstrakter und figürlicher Form den Fronteinsatz thematisieren, sowie mehrere seiner Manifeste, kunsttheoretische Texte und *parole in libertà* – auch ohne Kriegsinhalt – zusammen.[1000] Die Collage *Festa patriottica* fügte Carrà nicht in das Buch ein, was die These unterstützt, dass sie nicht als Kriegsbild konzipiert war. Die Zeichnungen mit Kriegsmotiven fertigte Carrà dagegen eigens für *Guerrapittura* an. Es handelt sich bei ihnen um erdachte Erlebnisse, da Italien im Frühjahr 1915 noch nicht in den Krieg eingetreten war. Demnach zog Carrà die Rahmenhandlungen und Visionen für die Zeichnungen aus den Kriegsberichten der italienischen Zeitungen und der eigenen Fantasie. Die meisten der Zeichnungen nehmen laut ihrem Titel oder den eingefügten Zeitungsausschnitten Bezug auf ein konkretes Kriegsereignis, andere zeigen einen stilisierten Kriegsalltag. Da Carrà seine eigenen Texte zur futuristischen Ästhetik in das Buch einfügte, verlieh er *Guerrapittura* jedoch auch einen theoretischen Charakter, vergleichbar mit Boccionis ein Jahr zuvor veröffentlichtem *PSF*, als dessen Gegenstück *Guerrapittura* wohl zu lesen ist.[1001] Auch wenn

[1000] Das Inhaltsverzeichnis benennt als *Disegni guerreschi* die zwölf Zeichnungen *1 Guerra nell'Adria* (*Krieg an der Adria*), *2 Esplorazione aeroplano Mare Luna + 2 Mitragliatrici + Vento nord-ovest (Flugerkundung Meer Mond + 2 Maschinengewehre + Wind Nord-West)*, *3 Ritmi d'un cannone trainato al galoppo (Rhythmen eines Kanonenzuges im Galopp)*, *4 Scoppio d'un obice. Espansioni atmosferiche* (*Explosion einer Haubitze. Atmosphärische Expansionen*), *5 Ulano + paesaggio belga* (*Ulan + belgische Landschaft*), *6 Cielo di guerra* (*Kriegsluftraum*), *7 Prigionieri di guerra* (*Kriegsgefangene*), *8 Volontario garibaldino, ventre a terra (sparando)* (*Freiwilliger Garibaldi, Vollgas (Abschuss)*), *9 Ufficiale francese che osserva le mosse del nemico* (*Französischer Offizier, der die Bewegungen des Feindes beobachtet*), *10 La notte del 20 Gennaio 1915 sognai questo quadro – Angolo penetrante di Joffre sopra Marna contro 2 cubi germanici* (*Ich träumte dieses Bild in der Nacht des 20. Januar 1915 – Winkel durchdringen Joffre gegen 2 deutsche Kuben*), *11 Inseguimento* (*Verfolgung*), *12 Conclusione* (*Ende*). Auf die Zeichnungen folgt die *Dedica* (*Widmung*), in der Carrà in kurzen Texten die Notwendigkeit des Krieges sowie die Bekämpfung der Kriegsgegner (Deutsche, Pazifisten und *Passatisten*) beschreibt. Auf sechs *parole in libertà* der Jahre 1914–15 folgen schließlich kunsttheoretische Texte. Das Buch endet mit dem Druck des *Politischen Programms des Futurismus* vom 11. Oktober 1913 sowie dem Faltblatt *Sintesi futurista della Guerra* vom September 1914. Carrà [1915] 1978, *Indice* o. S.

[1001] Carrà schrieb an Severini, dass ihm Boccionis *PSF* inhaltlich missfalle, da Boccioni die Basis der futuristischen Malerei im Metaphysischen suche: „[I]l libro di Boccioni che è a mio parere falso nel suo fondamento e superficiale dal punto di vista pittorico. Che egli creda di basare la pittura futurista sui suoi tre quadretti ‚stati d'animo' è più puerile. Gli dissi a Boccioni tutte queste cose, quel cioè, il sub-strato religioso e filosofico del libro a me ripugna profondamente." Carrà an Severini, Brief vom 3. Juni 1914, in: Archivi I 1958, S. 338f.

Festa patriottica inhaltlich futuristisch und auch die Verwendung der *parole in libertà* ein Bekenntnis zu der Bewegung ist, sagt sich Carrà doch in der Collage schon teilweise von dem von Boccioni propagierten Dynamismus los. Noch im November 1914 zeigte sich Carrà in einem Brief an Soffici noch skeptisch hinsichtlich der neuen Ausdrucksmöglichkeiten, die der Krieg bereithalten sollte:

> Ich glaube nicht, mein lieber Freund, dass wir nun die künstlerischen Möglichkeiten haben, die wir gestern noch komplett ignoriert haben. […] die neue, expressive Kühnheit, die sagt, dass die schüchternen Formeln von gestern ungeeignet sind – ich sage dir, dass auch ich im Prinzip diesen europäischen Krieg gewollt habe. Mein Gehirn war leer. Ich beginne heute zu arbeiten, wie ich noch nie gearbeitet habe.[1002]

Demnach ist der Beginn von Carràs Arbeit an *Guerrapittura* im November 1914 anzusetzen. Da eine inhaltliche und stilistische Analyse des Buches bisher noch nicht erfolgt ist, soll im Folgenden untersucht werden, welche Tendenzen Carrà in der futuristischen Kriegsfibel verfolgte. Betrachtet man zunächst die zwölf eingefügten Bilder, die direkt am Anfang des Buches stehen, so fallen stilistische Unterschiede auf. Es ist sinnvoll, die Arbeiten hinsichtlich ihrer Gestaltungsmerkmale in drei Gruppen zu gliedern. Die erste und zugleich umfangreichste Reihe umfasst die Blätter mit abstraktem Zeichencharakter.[1003] Es handelt sich dabei um Arbeiten mit skizzenhaft und unvollendet ausgeführten Umrisszeichnungen. Die zersplitterten Formen werden durch Collage-Elemente wie Buchstaben, Worte sowie kleine Zeitungsbilder komplettiert. Trotz vereinzelter Modellierung überwiegt der zweidimensionale Charakter der Arbeiten. Dieses Merkmal unterscheidet sie von der zweiten Gruppe der Bilder,[1004] in denen Carrà eine plastische Entwicklung beschreibt.[1005] Die Formen erarbeitet er gemäß der kubistischen Analyse und Zerlegung des Sujets. Durch die Technik dynamisiert Carrà die Szenen und konstruiert einen plastischen und simultanen Bildraum. Der dritten Gruppe ist lediglich ein Bild zuzuordnen.[1006] Dabei handelt es sich um die aufwendige Collage größeren Formats mit dem Titel *Inseguimento*, die das Hauptwerk in dem Buch ist und sich von den anderen Gruppen abhebt. Stellvertretend für jede Gruppe wird im Folgenden jeweils ein Bild vorgestellt.

[1002] „Non senti, caro amico, che in noi stessi vanno maturando possibilità artistiche che il nostro io di ieri ignorava completamente? […] delle audacie espressive nuove che le timide formule di ieri sono inadatte ad affermare – Ti dirò che anch'io in principio di questa guerra Europea ero rimasto pompato. Il mio cervello ero vuoto. Ora incomincio a lavorare come non ho mai lavorata." Carrà an Soffici, Brief vom 21. November 1914, in: Carrà 1983, S. 69. Zit. nach Rovati 2003, S. 50f.

[1003] Diese Gruppe umfasst die Zeichnungen mit den Nummern 1, 2, 3, 6, 7, 8, 9 und 12.

[1004] Die zweite Gruppe besteht aus den Zeichnungen mit den Nummern 4, 5 sowie 10.

[1005] Benzi beschreibt diese als architektonische und plastische Kompositionen. Benzi 2008, S. 208.

[1006] Die Collage hat die Nummer 11.

Als erste Zeichnung des Buches wählte Carrà *Guerra nell'Adriatico* (*Krieg an der Adria*)[1007] (Abb. 37), die der ersten Gruppe zugehörig ist. Auffällig ist das ovale Format des Blattes, das laut den gedruckten Buchstaben auf der linken Bildseite den Kampf um Triest thematisiert. *W Trieste Italiana* steht dabei für die Schlagzeile *Viva Trieste Italiana*, die stellvertretend für alle irredentistischen Gebietsansprüche die Befreiung Triests propagiert. Schemenhaft skizziert erkennt man einen Propeller und weitere stilisierte, energetische Teilformen. Neben den Umrissen einer Landschaft, des Wassers und der Truppen ist eine italienische Bombe im unteren Bildfeld zu identifizieren. Es scheint, als würde der Betrachter über der Landschaft in einem Flugzeug fliegen und die Eindrücke als simultane Sequenzen auf ihn einwirken.[1008] Die Darstellung erinnert an Luftfotografien aus dem Ersten Weltkrieg. Zunächst für taktische Zwecke eingesetzt, erschienen die Bilder bald auch in der Presse.[1009] Insbesondere Aufnahmen aus großer Höhe, die die Einzelheiten des Schlachtfeldes zugunsten abstrakt wirkender Bewegungen zurücktreten ließen, vermittelten sowohl einen realistischen Anspruch als auch ein „ästhetisches Erlebnis".[1010]

So zeichnet Carrà ein Bild des Krieges, in dem Dynamik, Kraft und Gleichzeitigkeit zu fragmentarischen Eindrücken und einer stilisierten Darstellungsweise führen. Die eingefügten Buchstaben und Worte evozieren eine Lärmkulisse wie auch eine reale Rahmenhandlung für das Bild. Mit der Verwendung gezeichneter wie collagierter Elemente ist *Guerra nell'Adriatico* charakteristisch für Carràs Schilderung der energetischen Simultaneität des Krieges in *Guerrapittura*. In der ebenfalls der ersten Gruppe zugehörigen Zeichnung *Esplorazione Mare Luna* zeigt sich die thematische und stilistische Verbindung zu *Guerra nell'Adriatico*; in beiden Bildern erscheint ein Flugzeug über dem Meer bei einer militärischen Aktion,[1011] eingebettet in eine zirkulierende Komposition, die an *Patriotisches Fest* sowie *Bericht eines Nachtschwärmers* erinnert.

An zwei Stellen in *Guerrapittura* griff Carrà die Thematik des galoppierenden Pferdes in Seitenansicht auf. Betitelt als *Ulano + paesaggio belga* (*Ulan + belgische Landschaft*)[1012] (Abb. 38) reitet ein mit einer Lanze bewaffneter französischer Soldat in hohem Tempo und tief über den Hals des Pferdes gebeugt parallel zum Betrachter. Die Körper des Tieres und seines Reiters sind in geometrische Teilformen zerlegt, die sich gegenseitig überlagern. Carrà hat die Beine des Pferdes sowie den

---

1007 Carrà 1978, S. 19.

1008 Die Futuristen thematisierten immer wieder den Einsatz von Flugzeugen im Krieg. So wurden im Ersten Weltkrieg nur wenige Flugzeuge – meist als Aufklärungsflieger – eingesetzt. Vgl. Westwell 2012, S. 30.

1009 Köppen 2009, S. 236.

1010 Ebd.

1011 Vgl. Rovati 2004, S. 71.

1012 Carrà 1978, S. 19.

Bildhintergrund mit Kreislinien umrandet, ein Zeichen für die Dynamik des Reiters. Durch die mechanischen Formen der Bewegung wirkt der Reiter dennoch anti-human. Auch die Energie des Pferdes ist mit analytischen Kraft-Linien nachgezeichnet.[1013] Zudem sind Elemente auszumachen, die an die *parole in libertà* angelehnt sind. So hat Carrà in die rechte obere Ecke des Bildes die Buchstabenkombination *Bum* gedruckt, eine lautmalerische Ergänzung des sichtbaren Geschehens. Des Weiteren fügt er drei Zeitungsfragmente in die Zeichnung ein und ersetzt den Helm des Reiters durch den oberen Teil einer Likörflasche, sodass er die Form einer Pickelhaube ironisierend aufgreift. Indem Carrà Motive wie die Pickelhaube durch formell entsprechende Gegenstände austauscht, schafft er einen Verfremdungseffekt und integriert ein Moment der Irritation in die Zeichnung, die sich bereits durch die kubistische simultan-synthetische Formenzerlegung auszeichnet. Stilistisch steht *Ulano + paesaggio belga* in engem Kontext zu *Scoppio d'un obice*. Beide Zeichnungen verbinden Stilelemente wie die dynamisch-technische Transformation von Geschwindigkeit, zudem kreisen die Kompositionen um einen zentralen Kern und gleichen sich in der atmosphärisch-symbolischen Ausdehnung der Geschwindigkeit und Gewalttätigkeit.[1014]

In der Collage *Inseguimento* (*Verfolgung*)[1015] (Abb. 39) bewegt sich im Zentrum des Blattes in Seitenansicht ein Pferd in Laufrichtung von rechts nach links. Hinsichtlich ihrer Farben und der durchgearbeiteten Komposition ist die Arbeit einzigartig in *Guerrapittura*. Carrà zeigt den Torso des Tieres, Hals, Kopf und den Teil eines Vorderlaufs, verzichtet jedoch auf die Darstellung der übrigen Beine. Auf dem Pferd sitzt ein gebückter Reiter, der, obwohl er in seiner linken Hand ein Gewehr hält, aufgrund seiner Haltung und einer Reitkappe mehr wie ein Jockey als ein Soldat wirkt. In wechselseitiger Staffelung und Durchdringung hat Carrà das Pferd und den Hintergrund der Collage mit Zeitungsausschnitten der Kriegsberichterstattung, Veranstaltungshinweisen, Sport und Werbung überklebt. Auf der linken Bildseite setzt sich aus aufgedruckten Buchstaben der Name *Joffre* zusammen, der die Collage mit dem aktuellen Kriegsgeschehen verknüpft. So wird in einem beigefügten Zeitungsausschnitt über den Sieg des französischen Generals Joseph Joffre (1852–1931) in der Schlacht an der Marne im September 1914 hingewiesen.[1016] Dabei gelang es den englisch-französischen Alliierten erstmals, den Vormarsch der deutschen Truppen zu stoppen und sie zum Rückzug zu zwingen, folglich ein

[1013] Vgl. Fergonzi 2003, S. 221.

[1014] Vgl. Rovati 2004, S. 76.

[1015] Tempera, Kohle und Collage auf Karton, 39 x 68 cm, Peggy Guggenheim Collection, Venedig, Mattioli Collection.

[1016] Bei der Schlacht an der Marne handelte es sich um eine „gigantische Serie von Kämpfen" im September 1914, an denen rund 1 Million anglo-französische sowie 900 000 deutsche Soldaten beteiligt waren. Nach mehreren Gefechten zogen sich die deutschen Truppen am 10. September zurück. Westwell 2012, S. 36f.

strategisch bedeutsamer Sieg. Die Futuristen, die in dieser Zeit für Italiens Kriegseintritt an der Seite Frankreichs demonstrierten, verehrten General Joffre. Carrà lässt Joffre über ein Schlachtfeld galoppieren, das zeichenhaft auf den Krieg sowie das zivile Leben verweist, und setzt er ihm ein künstlerisches Denkmal. Die *Verfolgung*, die der Titel verspricht, scheint sich dabei auf die Stellung Joffres zu beziehen, der einem in der Collage nicht bildlich dargestellten Gegner kämpferisch folgt. Doch das Chaos im Bild ist nur oberflächlich. Carrà hat die dynamische Wirkung durch eine plastische Struktur geschaffen, indem er erst den Grund mit Temperafarbe ausgemalt, in der Folge die Collage-Elemente aufgeklebt und abschließend mit grauer Temperafarbe alles verfremdet hat.[1017] Da weder Pferd noch Reiter aus einem Stück bestehen und auch die darüber liegende Schicht aus Werbung und Zeitungsausschnitten die Körperformen nicht aufgreift, ist die Szene fragmentiert zu einer, wie Fergonzi schreibt, „subtilen Unnahbarkeit, fern des realen Geschehens".[1018] So gerät der Krieg einerseits zum abstrahierten, in Dynamik glorifizierten Ereignis auf der Grundlage des Sieges von Joffre, während Carrà andererseits die harmlose Buntheit der Volkskunst reflektiert.[1019] Martin schätzt die Collage gar als „Traumwelt" mit einer eher ironischen als glorifizierenden Wirkung ein.[1020] Indem Carrà jedoch die Farben der italienischen Flagge, grün, weiß und rot, mit einbezieht, zelebriert er nicht nur den Triumph Joffres, sondern forciert Italiens Beteiligung an den Ereignissen. Zudem erinnert ein Zeitungsausschnitt im Zentrum des Blattes an den italienischen Irredentismus, die Gebietsstreitigkeiten mit Österreich-Ungarn. So definiert Carrà schon in der Collage *Inseguimento* das Ziel Italiens im Krieg.[1021]

Ein in Aufbau und Inhalt vergleichbares Bild Carràs mit dem Titel *Il cavaliere rosso* (*Der rote Reiter*)[1022] (Abb. 40) entstand bereits 1912. Zwar handelt es sich bei dem kleinformatigen Blatt nicht um eine Collage, dem Betrachter bietet sich jedoch die gleiche Szene wie in *Verfolgung*. Ein Reiter galoppiert von der rechten zur linken Bildseite, er ist nach vorne über den Hals des Pferdes gebeugt, das sich mit hohem Tempo vorwärts bewegt. Carrà hat die blauen Konturen des Pferdes aufgespalten, in der Geschwindigkeit vervielfältigt und verdichtet. Das Pferd ist mit roter Farbe ausgemalt, der Reiter erscheint barfüßig und mit einer runden Kappe, von einem blauen Halbkreis umhüllt. Das Blatt wirkt wie eine Studie für den *plastischen Dynamismus*. So konstruiert Carrà eine geometrische Synthese vom Zentrum

[1017] Siehe dazu Fergonzi 2003, S. 224.

[1018] Ebd., S. 223.

[1019] Ebd.

[1020] Martin 1968, S. 199f. Auch Fergonzi definiert die Atmosphäre der Collage zwischen „Traum" und „waghalsigem Abenteuer", fern der martialischen Kriegspropaganda der Futuristen. Fergonzi 2003, S. 217.

[1021] Vgl. Poggi 1992, S. 240.

[1022] Tempera und Tinte auf Papier, 26 x 36 cm, Museo del Novecento, Mailand, Collezione Jucker.

des Bildes aus, wodurch sich die Eindrücke des galoppierenden Pferdes im Bild überlagern.

Diese Art der Geschwindigkeitsstudie durch die Aufspaltung der Konturen findet sich in *Verfolgung* so nicht mehr. Carrà hat sich in der Collage für feste Formen entschieden und die Überlagerung der geklebten Elemente führt zu einer Synthese inhaltlicher und stilistischer Dynamik. Dadurch nimmt Carrà dem Reiter in *Inseguimento* die Bewegung, die er noch in *Il cavaliere rosso* sowie in *Ulano + paesaggio belga* intendierte.

Die weiteren Zeichnungen aus *Guerrapittura* stehen inhaltlich in der gleichen Tradition erdachter Frontereignisse, zwischen Dokumentation und Novelle. Poggi verweist auf Marinettis *tavole parolibere* als Vorbilder für Carràs Zeichnungen,[1023] in denen Marinetti aus Linien und Wortgerüsten der *parole in libertà* auf kleinformatigen Blättern zeichnerische Gebilde erbaut und Analogien herstellt. So bezieht Marinetti in der Zeichnung *Bombardement* die Wortzeilen *Bum Bum Bum* und *Zang Tumb Tuuum* in paralleler Anordnung sowohl onomatopoetisch auf den Bildtitel als auch ideell auf sein Buch der *freien Verse*: *Zang Tumb Tuuum*. Auch hierin liegt, wie in Carràs *Guerrapittura*, die Grundidee, den politischen Rahmen des Krieges mit dem künstlerischen des Futurismus zu verbinden. Auffällig an Marinettis *tavole parolibere* ist ebenfalls die Synthese aus entpersonalisierter, maschinenhafter Darstellung und der technischen Herstellungsweise des Druckes, die die schnelle Verbreitung der Blätter ermöglicht.

Auch in Carràs Zeichnungen überwiegt der maschinelle Charakter des Krieges. So verzichtet er weitgehend auf die Darstellung von Menschen. Lediglich die Reitermotive *Inseguimento* und *Ulano + paesaggio belga* sowie die Bilder der *Prigionieri di guerra* und des *Ufficiale francese* zeigen gesichtslose Körper. Folglich legt Carrà die Rolle des Menschen im Krieg entweder als mythischen Helden oder entmenschlichte Opfer an. Insbesondere in der Zeichnung *Prigionieri di guerra* (Abb. 41) fällt der Gegensatz von den stilisierten, resignierten Körpern und dem Inhalt des aufgeklebten Zeitungsausschnitts auf, der *energia offensiva* verkündet. Die *parole in libertà* dienen Carrà letztlich dazu, seine Kriegsbilder mit scheinbar authentischen Berichten und lautmalerischen Fetzen zu verdichten. Dabei tritt eine expressive und irrationale Heroisierung des Krieges hervor.[1024]

Die vorgestellten Bilder *Guerra nell'Adriatico*, *Inseguimento* sowie *Ulano + paesaggio belga* repräsentieren die Vielschichtigkeit der Werke in *Guerrapittura*. Carrà synthetisierte demnach Zeichnung, Collage sowie das gemalte Bild, und wählte überdies unterschiedliche Formate. Verwies er in *Ulano + paesaggio belga* noch auf die Ge-

---

[1023] Poggi zieht als Vergleichsbilder Marinettis *Bombardement* (1915, Collage auf Papier, Privatbesitz) sowie *Vive la France* (1914/15, Collage und Tinte auf Papier, The Museum of Modern Art, New York, Benjamin and Francis Benenson Foundation) heran. Poggi 1992, S. 230.

[1024] Cork 1994a, S. 63. Vgl. auch David 2009, S. 73ff.

schwindigkeitszerlegung der Anfangsjahre der futuristischen Malerei, zeigte Carrà in *Inseguimento* die dekorative Ornamentik der Collage auf. Seine Referenz zu dem siegreichen General Joffre bezieht sich zwar auf das reale Ereignis einer Schlacht, dennoch wirkt die Collage in ihrer Zusammensetzung statisch, spielerisch und unrealistisch. Sie vermag nicht die Bedrohung einer kriegerischen Auseinandersetzung wiederzugeben. Insbesondere steht *Inseguimento* in Kontrast zu den Zeichnungen der ersten Gruppe wie *Guerra nell'Adriatico*, die Carrà extrem fragmentarisch ausführte. Diese Zeichnungen sind größtenteils ungegenständlich, nur schemenhaft sind Landschaften und Kriegsgerät auszumachen. Gemein ist ihnen lediglich Carràs Sinn für Konstruktion. In seiner Autobiografie merkte er an: „Die grundlegende Architektur eines Bildes – im futuristischen Konzept des neuen Ausdrucks der Formen – reagiert auf das sinfonische Konzept der Massen, das Gewicht und Volumen, die von einer allgemeinen Bewegung der Formen durch unsere moderne Sensibilität bestimmt sind."[1025] Des Weiteren sei es die Aufgabe des Künstlers, sich in die Formen einzufühlen. In der Symbiose aus abstrakten und figürlichen Elementen, grafischen und lesbaren Zeichen schärft sich der Ausdruck des Krieges, den Carrà wiedergibt. Er erzeugte bildnerische Räume, die durch ihre Betonung der Technizität des Krieges sowie die stilisierten Annäherungen an die ausgetragenen Kämpfe unheimlich und unheilvoll wirken.[1026] Poggi erkennt, dass die Formen, Linien und Farben von Carrà mit „konkreten emotionalen und physischen Qualitäten verbunden werden".[1027] Die verschiedenen Gebilde stehen dabei für unterschiedliche „Zustände der Dynamik", z.B. Gefahr und Eroberung. Dementsprechend kombinierte Carrà historische Begebenheiten und Symbole, um eine eigene Bildrealität zu kreieren.[1028] Obwohl die Futuristen das Kampfgeschehen als Intensivierung des Lebens sublimierten, lässt sich dieses in Carràs Zeichnungen nicht nachweisen. Die Stilisierung scheint im Gegenteil subjektive Emotionalität sogar auszuschließen, da sie die Zeichenkonventionen überschreitet. So stehen Carràs Arbeiten im Spannungsfeld hör- und fühlbarer Symbole und bildlicher Abstraktion.

[1025] „La base architetturale del quadro – nel concetto futurista di nuova espressione della forma – risponde essa pure al concetto sinfonico delle masse, del peso e del volume, d'un generale movimento di forme determinato dalla nostra moderna sensibilità. […] L'artista, nell'atto della creazione, deve avere la padronanza assoluta della materia divenuta forma e non l'adattamento della forma ad un contenuto preventivamente prestabilito." Carrà [1943] 2002, S. 84f.

[1026] Poggi bezeichnet das Zusammenspiel aus abstrakten Formen und Materialien Carràs als „innovativ und emphatisch" und bescheinigt ihm, dadurch Realität in den Bildern aus *Guerrapittura* herzustellen. Poggi 1992, S. 240. Es handelt sich hierbei jedoch um eine sehr allgemeine Beobachtung, die nicht für alle Bilder *Guerrapitturas* zutrifft.

[1027] Poggi 1992, S. 240.

[1028] Ebd., S. 242.

Bei *Guerrapittura* handelt es sich um ein Gesamtwerk, das ohne die Auswertung der dazugehörigen Textbeiträge nicht vollständig betrachtet werden kann. Diese lassen sich wiederum in zwei Gruppen unterteilen: Zum einen handelt es sich dabei um konkret auf den Krieg bezogene Essays, in denen Carrà – in pathetischer, polemischer Ausdrucksweise, die eng an die futuristischen Manifeste angelehnt ist – gegen die Kriegsgegner, Österreich, Deutschland, und den *Passatismus* argumentiert. So ist über das Kriegsziel der Italiener zu lesen: „Mit Österreich muss zugleich auch Deutschland ausgelöscht werden. Wir müssen auf allen Gebieten unsere absolute Unabhängigkeit anstreben: – im geistigen Bereich ebenso wie in dem des Handels und der Industrie.“[1029] An anderer Stelle heißt es unter dem Titel *Krieg oder Revolution*:

> Oh, welch Freude ist es, die heutige Jugend Italiens zu sehen, von den Anarchisten bis zu den Nationalisten, die den Krieg wollen, diesen großen italienischen Krieg, der unserem Land mehr Licht, mehr Freiheit, mehr Ruhm, und, was auch wichtig ist, den Italienern eine größere spirituelle Einheit geben wird![1030]

Carrà plädierte an das Nationalgefühl der Italiener, argumentierte jedoch auch mit der Schönheit eines Kampfes: „Attraktion des heroischen Spektakels des Kampfes. – Ästhetische und mathematische Trunkenheit.“[1031] Denn der Krieg löse neue Stimulanzen aus, die das Leben der Italiener bereichern würden: „Italien wurde mit zu wenig Blut gemacht. Der Moment ist gekommen, davon reichlich zu vergießen. Entweder Krieg oder Revolution – für den Ruhm Italiens! […] Wir wollen an der Gestaltung der Geschichte beteiligt sein und nicht nur assistieren.“[1032] Mit dieser Schlussfolgerung erweiterte Carrà die politische Notwendigkeit des Krieges zu einer künstlerischen. Zum anderen integrierte Carrà auch kunsttheoretische Texte in *Guerrapittura*, etwa sein Manifest *Die Malerei der Töne, Gerüche und Geräusche* oder ein Plädoyer zugunsten der *Deformation in der Malerei*. Darin stellt er fest: „Eines der charakteristischsten Zeichen, das allen gegenwärtigen Richtungen der Malerei gemein ist und das die Größe des zeitgenössischen Kunstwerkes ausmacht, ist zweifellos die Deformation, die den dominierenden Faktor bei der

[1029] „Con l’Austria deve essere annientata anche la Germania. Noi dobbiamo volere la nostra indipendenza assoluta in tutti i campi: – nel campo dello spirito come in quello commerciale e industriale.“ Carrà: La menzogna tedesca, in: Carrà [1915] 1978, S. 8.

[1030] „Oh, che gioia vedere oggi tutta la gioventù italiana, dagli anarchici ai nazionalisti, voler la guerra, la grande guerra italiana, che darà al nostro paese più luce, più libertà, più gloria, e quello che anche importa, più unità spirituale agli italiani!“ Carrà: Guerra o rivoluzione, in: Carrà [1915] 1978, S. 46.

[1031] „Attrazione allo spettacolo eroica della battaglia. – Ebbrezza estetica e matematica.“ Ebd., S. 47.

[1032] „L’Italia è stata fatta con troppa avarizia di sangue. È giunto il momento di versarne abbondamente. O Guerra o rivoluzione – per la gloria d’Italia! […] Noi vogliamo partecipare e non assistere alla costruzione della storia.“ Ebd., S. 18.

Konstruktion eines Bildes darstellt."[1033] Die Deformation leitete Carrà aus der formverändernden Kraft des Krieges ab. So heißt es an anderer Stelle:

> Gerade der Krieg – anstatt es zu verhindern – regt das Manifestieren und das Sichbehaupten des künstlerischen Genies an, indem er ihm den Mut erhöht, die Kraft der Zerstörung steigert, um seine Imaginationen neu zu gestalten. […] Da die Kunst eine Manifestation der Kraft darstellt, können die wahrhaft talentierten Künstler in gar keiner Weise durch den Krieg geschwächt werden. Und wenn dieser in seiner grausamen und so heftigen Grandiosität ihnen Erschütterungen verursacht, so können diese nur zu einer Vermehrung ihrer kreativen Kraft beitragen.[1034]

Demnach zog Carrà zwischen dem Krieg und der (futuristischen) Kunst eine ästhetische Verbindung, in der der Krieg zur Förderung der Kreativität beiträgt. Mit dieser Wahrnehmung stand er Marinetti nah, auch wenn dieser sich explizit bemühte, die Künstler in den Dienst des Krieges zu stellen: „Der Krieg schafft im Menschen die so neue Liebe zum Maschinismus, zum Metallismus, zu jenen Inspiratoren einer neu im Entstehen begriffenen Kunst, auf die sie ihren Einfluss ausüben, auch wenn das Werk keinen unmittelbaren Exponent dieser neuen Elemente darstellt."[1035] Mit dieser Aussage spielte Carrà auf den möglichen Rückzug zur gegenständlichen Kunst an, erkannte aber den autonomen Charakter der Kunst – zumindest theoretisch – an. Da er den Krieg als „Motor der Kunst"[1036] beschrieb, ästhetisierte er den politischen Zustand, was charakteristisch für die futuristische Kriegsmalerei und ursächlich für die Glorifizierung des Krieges ist. Martin bemerkt, dass trotz „des aggressiven Titels und einigen polemischen Essays" die Zeichnungen und Collagen in *Guerrapittura* „insgesamt kultiviert und distanziert, nahezu gegensätzlich zu der Intention des Buches"[1037] erscheinen. So dient die Abstraktion der Zeichnungen nicht dazu, die polemischen politischen Texte zu unterstreichen, sondern sie erzeugen vielmehr in ihrer Reduktion eine

---

1033 „Uno die segni più caratteristici, comune a tutte le tendenze pittoriche attuali e che forma la grandezza dell'arte contemporanea, è senza dubbio l'elemento ‚deformazione' che vien portato nella costruzione del quadro come fattore predominante." Carrà: La deformazione nella pittura, in: Carrà [1915] 1978, S. 71.

1034 „La Guerra, anziché ostacolare, incita e favorisce il manifestarsi e l'affermarsi del genio artistico, aumentandone il coraggio e la potenza nel distruggere e nel creare. […] Dato che l'arte è manifestazione di forza, gli artisti veramente forti non possono essere in alcun modo indeboliti dalla guerra. E se questa nella sua crudele e violenta grandiosità, dà loro delle scosse, essi non possono che trarne un aumento della loro forza creatrice." Carrà: La Guerra e l'Arte, in: Carrà [1915] 1978, S. 102.

1035 „La guerra crea nell'uomo l'amore nuovissimo per il macchinismo, per il metallismo, ispiratori di tutta un'arte in formazione, sulla quale esercitano la loro influenza anche quando l'opera non è l'esponente diretto di questi nuovi elementi." Ebd., S. 103.

1036 „La guerra è per l'arte un motore." Ebd., S. 103.

1037 Martin 1968, S. 199.

surreale Stimmung, die zwischen zwei Polen changiert: einerseits fern der sichtbaren Wirklichkeit, andererseits realistisch, indem Carrà verstärkt die *parole in libertà* verwendete.

Die brutale Realität ins Bild bringen war das Ziel Marinettis, als er im Vorwort zu *I poeti futuristi* die Analogie zwischen den befreiten Worten sowie den Bombardements herstellte: „Ihre [die futuristischen Dichter] freien Verse sind Bomben, oder konkreter, Torpedos. Das Bild kann nur für kurzsichtige Geister ohne profunde Intuition überhöht erscheinen.“[1038] Ganz konkret nutzten die Futuristen die befreiten Worte, wie Marinetti es propagierte: um die sinnliche Wahrnehmung in ihren Werken ab 1913/14 zu intensivieren.

Mit der Veröffentlichung von *Guerrapittura* beendete Carrà seine Zugehörigkeit zum Futurismus. Nach dem Eintritt Italiens in den Krieg meldete er sich wie viele weitere Futuristen freiwillig für den Einsatz, wurde verwundet und traf im Lazarett auf den Künstler Giorgio de Chirico, der ihn künstlerisch dahingehend beeinflusste, dass er sich in den 1920er-Jahren der *Pittura metafisica* zuwendete. Der Bruch mit den Futuristen hatte sich zuvor bereits angedeutet und ist auf persönliche Differenzen und unterschiedliche künstlerische Überzeugungen zurückzuführen. In seiner Autobiografie berichtete Carrà sodann rückblickend sehr distanziert von den Jahren 1914/15 in der futuristischen Bewegung.

4.4.4. Umberto Boccioni: Carica di lancieri

Im Gegensatz zu Carrà, Severini und – wie sich zeigen wird – Balla adaptierte Boccioni das Thema des Krieges zurückhaltender. In den Jahren 1913 und 1914 arbeitete Boccioni an großformatigen, abstrakten Bewegungsstudien (Dynamismus-Bilder), begründete die futuristische Skulptur und verfasste die Texte seiner kunsttheoretischen Schrift *Pittura Scultura Futuriste*. Doch er haderte, seine Formfragen schienen noch immer nicht gelöst. In einem Brief an seinen Freund Vico Baer stellte Boccioni 1913 Überlegungen über eine Kunst an, die die Kraft habe, auf die Realität einzuwirken: „Man braucht den Wahnsinn! Den delirischen Wahnsinn! Die Schreie! Die Tränen!“[1039] Zuvor beschrieb Boccioni seine eigene Gemütslage: „Ich fühle die glühende Wut zum Umsturz, zur Erschütterung, zur Vergewaltigung, zum Angriff, mich zu verletzen, mich zu schneiden, zu bluten.“[1040] Die Worte wirken dramatisch, stehen jedoch im Kontext von Boccionis permanenter Formsuche und melancholischem Charakter sowie der futuristischen Ideologie, die diesen glühenden Gemütszustand dem wahren Künstler abverlangte. Als 1914 der Erste Weltkrieg ausbrach, schien eine neue Zeit für Boccioni angebro-

[1038] Marinetti: *I poeti futuristi*, 1912, zit. nach Poggi 1992, S. 230.

[1039] „Sento un furore rabbioso di rovesciare, di suassare, di violentare, d’assaltare, di ferirmi, tagliarmi, sanguinare! Ci vuol della follia! Della follia delirante! Delle grida! Dei pianti!“ Boccioni an Baer, Brief vom 19. Februar 1913, in: Archivi II 1962, S. 47.

[1040] Ebd.

chen. Mit hitziger Begeisterung schrieb er an seine Familie: „Meine Lieben! Jetzt beginnen die Kriegsdemonstrationen! Wir haben das Signal gegeben!“[1041] Er kündigte von den Futuristen organisierte, umfassende Demonstrationen zur Intervention an, und nahm vieles auf sich, um die Ernsthaftigkeit der Interventionsforderung zu unterstreichen: „Vielleicht werden wir für einige Zeit verhaftet. Es ist notwendig.“[1042]

Es überrascht daher, dass der Krieg auf sein künstlerisches Werk motivisch kaum Einfluss hatte. Im Herbst 1914 arbeitete Boccioni an einer Bildreihe über die Dynamik von Pferden. Sie spielen in seinen Arbeiten motivisch immer wieder eine Rolle, so tauchen sie bereits in dem großen futuristischen Werk *La città che sale* auf. In seinen frühen Zeichnungen spürt Boccioni der Physiognomie der Tiere nach und stellt ihr Wesen in Kontrast zu weichen und schwächeren menschlichen Figuren. Als Sinnbild des Aufbruchs in eine neue Zeit kommt den Pferden in *La città che sale* eine tragende Rolle zu, symbolisieren sie doch mentale und physische Stärke. Daher ist es nicht verwunderlich, dass Boccioni Pferde ab 1913 abermals als Sujet aufgriff. Gegen Ende 1913 und im Verlauf des Jahres 1914 fertigte er mehrere Skizzen mit Pferden, eine (unvollendete) Skulptur mit der Bezeichnung *Cavallo + Cavaliere + Case (Costruzione dinamica di un galoppo)* (*Pferd + Ritter + Häuser (Dynamische Konstruktion des Galopps)*)[1043] sowie eine Reihe von Aquarellen und ein Ölgemälde, betitelt *Dinamismo plastico: Cavallo + Caseggiato* (*Plastischer Dynamismus: Pferd + Häuser*)[1044] an. Die Aquarelle und das Ölgemälde haben monochrome Farben, die Bildformen sind zergliedert, sodass sie wie kubistische Studien wirken. Sujet ist in allen Bildern die Seitenansicht eines galoppierenden Pferdes. Auch eine kleinformatige Collage, die den Titel *Carica di lancieri* (*Angriff der Lanzenreiter*)[1045] (Abb. 42) trägt, ist hinsichtlich ihrer Thematik der Reihe der galoppierenden Pferde zuzuordnen. Dennoch nimmt sie eine Sonderstellung ein. Zum einen ist die Collage der einzig bildnerische Beitrag Boccionis zur Kriegsmalerei, zum anderen weist sie inhaltliche wie stilistische Unterschiede zu den abstrahierten Bildern der Jahre 1913/14 auf. Chronologisch steht die Collage *Angriff der Lanzenreiter* am Ende der Bildreihe. Zwei Daten fixieren den Zeitraum ihrer Herstellung. In die rechte obere Ecke des Bildes hat Boccioni ein Zeitungsfragment des *Corriere della*

[1041] „Carissimi, Cominciano le dimostrazioni per la guerra. Noi abbiamo dato il Segnale.“ Boccioni an seine Familie, Brief vom 16. September 1914, in: Archivi I 1958, S. 346.

[1042] „Forse ci arresteranno per qualche ora. È necessario.“ Ebd.

[1043] Gouache, Öl, Holz, Karton, Kupfer und überzogenes Eisen, 112,9 x 115 cm, Peggy Guggenheim Collection, Venedig.

[1044] Das Werk ist auch unter dem Titel *Cavallo + case* (*Pferd + Häuser*) bekannt. Öl auf Leinwand, 39 x 105 cm, Museo del Novecento, Mailand. Vgl. zu dieser Reihe Kat. Ausst. Mailand 2006/07, S. 119ff.

[1045] Tempera und Collage auf Papier, 32 x 50 cm, Museo del Novecento, Mailand, Collezione Jucker. Der ursprüngliche Titel lautete *Carica di cavalleria*.

Sera vom 5. Januar 1915 geklebt, und bereits zehn Tage später, am 15. Januar 1915, publiziert er die Collage in der Zeitschrift *La Grande Illustrazione*.[1046]

Auf das kleine Querformat hat Boccioni Elemente aus grauem und beigefarbenem Papier geklebt und es mit schwarzer und weißer Temperafarbe bemalt. Im Bildzentrum befinden sich die sich überlagernden, fragmentierten Umrisse galoppierender Pferde, die sich von rechts nach links bewegen. Ihre schwarzen Konturen setzen sich zu Formen, wie den grau ausgemalten Hinterläufen zusammen, werden jedoch immer wieder unterbrochen, in den Bildraum gestaffelt vervielfältigt und verdichtet. Die Reiter sind kaum auszumachen, sie halten sich auf den Pferderücken geduckt und gehen so eine Symbiose mit den grauen Pferdekörpern ein. In den langen, schwarzen Schrägen, die von links nach rechts ansteigend verlaufen, sind die mit Speeren besetzten Lanzen der Reiter zu erkennen. Auch diese erscheinen vervielfältigt, sodass ihre Aufwärtsbewegung die dominante Bildrichtung vorgibt. In der linken unteren Ecke ist das Angriffsziel der Lanzenreiter auszumachen: kauernde Soldaten, die Gewehre im Anschlag, die aus grauer Pappe bestehen. Der Zusammenstoß der Reiter mit den Soldaten am Boden steht unmittelbar bevor, ist beinahe überfällig. Die Spannung des Bildes liegt in diesem Moment direkt vor dem Aufeinanderprallen der feindlichen Kräfte. Im Gegensatz zu den Soldaten am Boden erschließen sich die Lanzenreiter nur, indem man die einzelnen Formen zusammensetzt, da ihre Dynamik körperliche Integrität verhindert. Dadurch nehmen sie das gesamte Bildzentrum ein, verhalten sich dominant und bedrohlich.

In die rechte obere Ecke hat Boccioni nun, verbunden mit dem Bild durch schwarze Übermalungen, das Fragment aus dem *Corriere della Sera* vom 5. Januar 1915 eingefasst. An die rechte Seite hat er erwartungsvoll die Zeitungsworte *La guerra* geklebt. Der Zeitungsausschnitt berichtet von der aktuellen Kriegssituation, von militärischen Erfolgen Frankreichs gegen Deutschland im Oisetal.[1047] Das Realitätsfragment stellt der Collage einen historischen Kontext gegenüber, ordnet ihn dem Bild zu. Folglich konstruiert der Zeitungsausschnitt einen Rahmen für das Bild, einen realen Hintergrund, auf den Boccioni anspielt und den er im Bild referiert. Stilistisch verweist die Aufwärtsbewegung der Lanzen direkt auf den Artikel und weist ihm dadurch eine inhaltliche Funktion zu. Zudem erzeugen die gedruckten Worte im Zusammenspiel mit dem gemalten Teil des Bildes einen starken Kontrast zur abstrahierten Bewegung im Zentrum. Dies lässt sich auch auf den Inhalt übertragen: Das reale Geschehen kontrastiert mit dem persönlichen, emotionalen Erlebnis des Kampfes sowie mit dessen Transformation in die Kunst. Boccioni selbst hatte im Januar 1915 noch keine Kriegserfahrungen ge-

[1046] Dagegen datiert Martin die Collage auf Ende 1914. Martin 1968, S. 200.

[1047] In dem Zeitungsfragment sind die Worte *Punti d'appoggio tedeschi presi dai Franci* (*Strategische Punkte der Deutschen von den Franzosen besetzt*) zu lesen, es handelt vom Sieg der Franzosen im Oisetal. Seit dem Herbst 1914 gab es Gefechte zwischen den deutschen und französisch-britischen Truppen, die beide an der Westfront Richtung Norden zogen. Vgl. Westwell 2012, S. 41ff.

macht, doch in der bildlichen Verdichtung mystifiziert und glorifiziert er die reitenden Kämpfer. Deutlich wird dies anhand verschiedener Merkmale. So sind die Lanzenreiter Boccionis körperlich geradezu bedrückend übermächtig. In unkontrollierbarem Tempo setzen sie Kräfte frei, die sich formal in den Kraft-Linien, aber auch gegenständlich in der Stärke der Reitertruppe manifestiert.[1048] An dieser Stelle entsteht ein Bezug zu der frühen Kunsttheorie der Futuristen. So ist im Vorwort zum Katalog der internationalen Ausstellungen 1912 zu lesen:

> Wenn wir einen Aufstand malen, dann werden die fäusteballende Menge und die dröhnenden Angriffe der Reiterei auf der Leinwand zu Linienbündeln, die in Bezug auf die generelle Heftigkeit des Bildes allen Kräften entsprechen, die am Kampf teilnehmen. Diese Kraftlinien müssen den Betrachter einhüllen und mit sich reißen, so daß er ebenfalls gezwungen sein wird, mit den Gestalten des Bildes zu kämpfen.[1049]

Die beschriebenen Linienbündel übersetzt Boccioni als Kraft-Linien, die er bereits in früheren Arbeiten verwendete. Zwar fesselt er den Betrachter durch das spannungsvolle Geschehen, hält ihn jedoch gleichermaßen durch den Grad der Abstraktion in der Darstellung auf Distanz.

Der Angriff von Lanzenreitern war eine eher untypische Kampfsituation im technisierten Ersten Weltkrieg.[1050] Daher kann es Boccioni nicht darum gegangen sein, einen realen Kampf wiederzugeben, vielmehr stellt er den Entscheidungsmoment einer metaphorisch gemeinten Kriegsszene dar, die durch die Synthese von abstrakten und konkreten Elementen in einem prämodernen Kampfgeschehen sublimiert ist.[1051]

Auf eine sublimierte Auffassung des Kampfes deutet auch ein zweites Zeitungsfragment hin, das Boccioni nahe dem unteren Bildrand platziert. Aufgrund seiner runden Form sind keine vollständigen Sätze lesbar, lediglich fragmentarische Wortreihen sind zu erkennen. So steht in einer Reihe „un momento di piacevole“, in anderen „un tavolo“, „una signora“, „spiritismo“. Es handelt sich offensichtlich nicht um einen Artikel, der das Kriegsgeschehen beschreibt, wie es der andere von Boccioni ausgewählte Text des *Corriere della Sera* tut. Das Zeitungsfragment ist jedoch nicht – wie der Ausschnitt beim *Corriere* – als realer Rahmen vertikal in den Hintergrund des Bildes gestellt, sondern entspringt dem Staub auf dem Boden, den die Pferde der Lanzenreiter aufwirbeln, und befindet sich so im Zentrum des Kampfgeschehens, das es gleichsam überhöht.

[1048] Schneede beschreibt die Kampfsituation als „wenig martialisch“ und als „Abstraktion der Kräfteverhältnisse“. Schneede 1994, S. 186. Dem ist hier nicht zu folgen. Insbesondere die Synthese aus figürlichen und abstrakten Bildelementen erzeugt eine verdichtete Bedrohung und vermittelt ein Gefühl von Chaos.

[1049] Boccioni/Carrà/Russolo/Balla/Severini 1912, S. 17.

[1050] Vgl. Kapitel 4.6.2.

[1051] Vgl. Rovati 2003, S. 51.

Boccioni setzte sich – wie auch Marinetti und Carrà – mit der Theorie der Kriegskunst auseinander. So schrieb er in einem unvollendeten und damals nicht veröffentlichten Artikel[1052] über die realistischen Bilder in einer Ausstellung französischer Kriegskunst in Rom,[1053] dass es nicht nützlich sei, sich auf diese Weise mit dem Krieg zu befassen.[1054] Er argumentierte, die Kunst stehe über der Realität, „der Krieg berührt sie nicht". So folge die Kunst „schicksalhaft ihrem unaufhaltsamen Fortschritt".[1055] Diese Worte können nur als Abkehr von der von Marinetti propagierten Hinwendung zu einer realistischen Darstellungsweise gelesen werden. So interpretiert Schneede Boccionis Zeilen als Bekenntnis zur Autonomie der Kunst, die „unabhängig von Belangen des Alltäglichen und der politischen Realität"[1056] sei. Das würde jedoch die Abkehr Boccionis vom futuristischen Gleichnis *Kunst = Leben* bedeuten. Tatsächlich kehrte er mit den *Lanzenreitern* nach seinen Dynamismus-Bildern zu einer figurativeren Darstellungsweise zurück, obwohl sich in der Collage auch Zeichen der Destruktion finden.

Motivisch steht die Collage in einer langen Reihe von Pferdedarstellungen des Künstlers. Schon in den frühen Pferdebildern des Künstlers ist das Tier immer ein Gegenbild des Menschen, das ihm seine Grenzen, Schwächen und Ängste aufzeigt. Für Boccioni ist das Pferd ein archaisches Sinnbild der Urkraft, im Zusammenhang mit den hier dargestellten Kämpfen verweist es ikonografisch auf die apokalyptischen Reiter. So reflektieren die *Lanzenreiter* Boccionis Ängste bezüglich der eigenen Arbeit und die fiebrige Stimmung der Kriegsberichterstattung.[1057] Indem Boccioni eine für sein frühes Werk atypische Monochromie grauer Farbe[1058] anwendete, konzentrierte er die Wirkung auf die Kraft-Linien. Folglich steht die Collage auch für den Anbruch einer neuen Schaffensphase in seinem Werk.

In *Angriff der Lanzenreiter* verband Boccioni klassische futuristische Stilmerkmale wie die Kraft-Linien und die Vervielfältigung der Bewegungsführung mit Collage-Elementen, einer Errungenschaft des synthetischen Kubismus. In seiner Verteidigung der Collage gegen Papinis Einwände in dem Artikel *Der Kreis schließt sich* wies Boccioni das Klebebild durch die Verwendung unterschiedlicher Materialien als künstlerisch komplex aus, denn die Verbindung zwischen Gemälde und Collage erfordere einen transformativen Prozess. Tatsächlich erzeugen die vielfältigen

---

[1052] In Boccioni, Scritti 1971, S. 418.

[1053] Die Ausstellung fand in der Galleria Colonna in Rom statt.

[1054] Boccioni schrieb: „Gemälde, in denen die Qualen der Sterbenden von fahlen Sonnenuntergängen gekrönt werden, ausgestopften Reiterdenkmälern und verzweifelten Aktionen von Helden". („Quadri dove è fotografato lo strazio del morente baciato dal livido tramonto monumenti equestri imbalsamati e gesti disperati di eroi sulla roccia".) In: Boccioni, Scritti 1971, S. 418.

[1055] „L'arte seguirà il fatale solco della su inarrestabile evoluzione." Ebd.

[1056] Schneede 1994, S. 196.

[1057] Vgl. Martin 1968, S. 200. Vgl. hierzu schon die Synthese aus Tradition und Moderne in dem Bild *Allegoria macabra*, 1907.

[1058] Vgl. Benzi 2008, S. 209.

Materialien eine stilistische Spannung in Boccionis Collage.[1059] Inhaltlich zitierte er den in den Medien allgegenwärtigen Krieg und überhöhte die Kampfhandlungen ohne die Glorifizierung einer bestimmten Person anzustreben, wie es bei Carrà der Fall ist.[1060] Die Collage der *Lanzenreiter* ist als bildliche, dynamische Übersetzung der beschriebenen Ereignisse[1061] lesbar, wobei Boccioni die Fakten des Zeitungstextes verdichtet, den Krieg somit stilisierte und durch die Dominanz der Reiter idealisierte. Mit den *Lanzenreitern* reflektierte er auch seine eigene künstlerische Problematik zwischen Figur und Abstraktion, Malerei und Collage.

Nach dem Kriegsbeitritt Italiens meldete sich Boccioni neben Marinetti, Russolo und weiteren Futuristen für den Kriegseinsatz und wurde von Juli bis Dezember 1915 Mitglied im Freiwilligen Bataillon der Radfahrer an der Front. In einem Brief an seinen Schwager vom September 1915 schrieb Boccioni, seine Gesundheit und sein Humor seien „ganz ausgezeichnet. Ich halte durch wie alle! Im Freien zu schlafen ist eine wahre physische Freude […]. Die ganze Nacht hindurch werden von den Reflektoren große Strahlenbündel gegen den Himmel geworfen und rufen wunderschöne kriegerische Nachtvisionen hervor."[1062] Einen Monat später berichtete Boccioni von einem Beschuss durch die Österreicher:

> Habe bereits eine österreichische Patrouille verjagt […]! Zwei Tage darauf haben wir einen Zusammenstoß gehabt mit starkem Gewehrfeuer, wobei die Österreicher 17 Schrapnelle auf uns abgefeuert haben. Vier davon sind gerade über uns zerplatzt, aber gottlob befanden wir uns in Deckung zwischen Felsen und ein Schrapnell ist gerade über meinem und Marinettis Kopf explodiert, sodass wir ganz mit Erde und Blattwerk überschüttet wurden! […] Ich bin in keiner Weise besorgt, im Gegenteil, ich bin voller Freude und habe einen unsagbaren Enthusiasmus![1063]

Boccionis Brief liest sich wie ein Erlebnisbericht, in seinen Tagebucheinträgen zeigt sich jedoch auch ein anderes Bild des Kriegseinsatzes. Angesichts der harten Bedingungen seiner Stationierung in den Alpen schrieb er am 22. Oktober: „So-

---

1059 Ballo 1964, S. 370.

1060 Vgl. Rovati 2003, S. 51.

1061 Vgl. Poggi 1992, S. 238.

1062 „La mia salute e il mio ummore sono eccellenti. Resisto a tutto come chiunque. Dormire all'aria aperta è una vera gioia fisica per me e vi dormo da una ventina di giorni. […] Tutta la notte I fasci luminosi dei riflettori nostri percorrono il cielo traendo delle visioni di notte guerresca bellissima." Boccioni an Callegari, Brief vom 10. September 1915, in: Boccioni, Scritti 1971, S. 379.

1063 „Ho già fatto una ricognizione e fatto scappare una pattuglia austrica […]. Due giorni dopo abbiamo avuto uno scontro con fucilate violentissime e gli austriaci ci hanno sparato 17 shrapnel … Quattro sono caduti tra noi per fortuna nascosti tra le rocce. Uno è passato sulla testa mia e di Marinetti a un metro ed è scoppiato poco lontano tanto che ci ha coperta di foglie e terra. […] Non sono affatto allarmato, anzi sono pieno di una gioia e di un entusiasmo indicibile." Boccioni an Callegari, Brief vom 22. Oktober 1915, in: Boccioni, Scritti 1971, S. 382.

fort klappern allen die Zähne vor Kälte. Diese Nacht ist die schlimmste. Wir sind das Gebirge nicht gewohnt, sind oft müde. Wir haben den ganzen Tag über kein Wasser getrunken, – wir sind leer. […] Alle werfen sich zu Boden, da wir wissen, dass jede Sekunde eine Attacke beginnen kann."[1064] Aus diesen Zeilen ist nicht mehr der überschwängliche Enthusiasmus zu lesen, den die Futuristen beim Kriegseintritt Italiens noch an den Tag gelegt hatten. Stattdessen beschrieb Boccioni in seinem Tagebuch die schwierigen Lebensbedingungen in den Alpen, er litt unter Kälte, Hunger und der stetigen Bedrohung. Auffällig ist besonders, dass Boccionis Gemütslage zwischen Resignation und aufgeregter Erzählung schwankt. Als er sich am 12. Oktober 1915 in Mailand aufhielt, fühlte er nur noch Leere: „Bin in Mailand. Melancholie + Langeweile."[1065] Zurück an der Kriegsfront berichtete er nahezu lyrisch: „In der Dämmerung verdunkelt der Mond die Intensität des Bombardements."[1066] Boccionis Gedanken sind unstet, der Stil seines Tagebuches ist fragmentarisch. Vielfach beschrieb er die landschaftliche Umgebung, zählte die Fakten des Einsatzes auf. Genauso oft berichtete er über seine persönliche Stimmung, insbesondere Kälte und Hunger setzten ihm zu.

Nach seiner Entlassung weilte Boccioni zunächst in Mailand, später als Gast des Komponisten Ferruccio Busoni in dessen Villa am Gardasee. Seine Gemälde aus dieser Zeit zeigen einen Rückbezug auf Cézannes stilisierte Raumformen.[1067] Im Sommer 1916 wurde Boccioni erneut eingezogen und in Verona stationiert. Wenige Wochen später, im August, stürzte er bei einer Übung vom Pferd und starb.[1068]

4.4.5. Gino Severinis Serie der Kriegseindrücke

Severini weilte im Sommer 1914 mit seiner Frau in Montepulciano. Sie fuhren daraufhin über Rom nach Paris; das Geld und die Genehmigung für die Reise, wie Severini in seiner Autobiografie berichtet, hatte er sich mit Hilfe von Freunden und dem französischen Konsulat in Rom beschafft.[1069] „Undenkbar" sei es zu

[1064] „In pochi minuti tutti battono I denti dal freddo. La notte è la più terribile di quanto ho mai passato. Non siamo allenati alla montagna siamo spossati. Non abbiamo bevuto acqua in tutto il giorno. Siamo esauriti moriamo di fatica. Tutti sono prostrati per quanto tutti sappiamo che in queste condizioni possiamo essere attaccati da un minuto all'altro e che l'indomani ci sarà attacco." Aus dem Kriegstagebuch Boccionis, in: Boccioni, Scritti 1971, S. 317.

[1065] „Sono a Milano. Malinconia + noia." Ebd., S. 313.

[1066] Ebd., S. 316.

[1067] Vgl. Baradel 2007, S. 50.

[1068] In einem Nachruf auf Boccioni beschrieb Herwarth Walden in *Der Sturm* den Niedergang der Ästhetisierung des Krieges in der Realität: „Boccioni war für den Krieg als geistiges Phänomen. Er war Künstler und wollte wie jeder Künstler das sogenannte Leben aus der Kunst drängen. Als er im Uebermut seines Kunstgefühls Kunst in das sogenannte Leben treiben wollte, stürzte er." Walden [1916] 1970, S. 71.

[1069] Severini [1965] 1995, S. 145.

dieser „explosiven“ Zeit gewesen, so Severini, „ein Gemälde zu verkaufen“[1070], um das Geld für die Reisekosten aufzubringen. So befand er sich in Paris, als ihn der Brief Marinettis erreichte, in dem dieser den Künstler zur futuristischen Kriegsmalerei aufforderte. In seiner Antwort an Marinetti, nur wenige Tage nach dem Erhalt des Briefes, bestätigte Severini:

> Wie meine Freunde in Mailand arbeite auch ich viel. Die futuristische Atmosphäre, in der ich nun lebe, hat mein plastisches Wissen der Realität völlig erneut. Ich habe einen weniger abstrakten Realismus entwickelt, der einige Berührungspunkte mit der sichtbaren Realität hatte, aber von dort zum Post-Impressionismus ist es ein langer Weg. Als erstes müsste ich wissen, was meine Freunde unter einem weiterentwickelten Post-Impressionismus verstehen, da es wahrscheinlich ist, dass diesbezüglich unterschiedliche Meinungen herrschen […]. Wie immer arbeite ich ehrlich und gewissenhaft und ohne jede Art von Sorgen; es ist das beste System, wenn Schusspulver um einen herum ist.[1071]

Dennoch vertrat Severini eine realistischere Ansicht vom Kriegsverlauf als Marinetti, an den er schrieb: „Ich glaube nicht, dass der Krieg für 10 Jahre andauern wird, Deutschland und Österreich können das wirtschaftlich nicht durchhalten und dieser Krieg ist essentiell ökonomisch.“[1072] Severini berichtet von dem Schreiben nicht in seiner Autobiografie, er ist neben Balla und Carrà jedoch der einzige Futurist, der im Verlauf des Jahres 1915 eine Serie von Kriegsbildern herstellte. Zu Beginn des Jahres befand er sich in Barcelona, um sich einer Behand-

---

[1070] „[T]he political situation […] was, in fact, highly electric. […] The idea of selling a work was unthinkable.“ Severini [1965] 1995, S. 144f.

[1071] „I too, like my friends in Milan, am working formidably. The Futurist atmosphere in which I live has renewed my plastic knowledge of reality completely. I began to achieve a less abstract realism, which had some points of contact with the reality of vision, but from this to making a jump all the way back to Post-Impressionism is quite a distance. First of all one should know what my friends mean by advanced Post-Impressionism it is likely that there are diverse opinions on this point and in any case it is unimportant. I am working with faith, sincerity, and without any sort of worries, as always; it is the best system to adopt when there is gunpowder around.“ Severini an Marinetti, Brief vom 28. November 1914. Der Brief befindet sich in der Yale University. Zit. nach Coffin Hanson 1995, S. 173f.

[1072] „I don't think the war will go on for 10 years. Germany and Austria could not resist economically and this war is essentially economic.“ Severini an Marinetti, Brief vom 28. November 1914, zit. nach Coffin Hanson 1995, S. 173f. In einem früheren Brief schrieb Severini bereits: „Was denkst du über Italiens Verhalten? Meiner Meinung nach hält die Neutralität schon zu lange an und ich habe Angst, dass ein Sieg der Franzose uns davon abhält, uns auf ihre Seite und gegen Österreich zu stellen, ohne einen Vorteil davon zu tragen.“ („What do you think of Italy's attitude? I think this neutrality is a little too long, and I am afraid that a French victory will prevent us from throwing ourselves on that side and against Austria, without the aspect of having taken advantage, with cowardice, of the latter's defeat. If neutrality has been a diplomatic act of the first order, to continue it at this point seems to me a loss of precious time.“). Severini an Marinetti, Brief vom am 19. August 1914, zit. nach Coffin Hanson 1995, S. 171f.

lung seiner Lunge zu unterziehen. Er hatte bereits zuvor gesundheitliche Probleme und war auch vom Kriegseinsatz ausgeschlossen worden.[1073]

Im Juni 1915 reiste Severini wieder nach Paris, verließ die Stadt im Sommer jedoch mit seiner Frau und der Tochter und mietete ein kleines Haus in Igny vor den Toren von Paris.[1074] Dort begann er die Serie der Kriegsbilder, die er Marinetti bereits angekündigt hatte. In seiner Autobiografie erzählte Severini über die Beobachtungen, die ihn zu den Bildern angeregt haben:

> Frachtzüge, die Kriegsgerät geladen hatten, fuhren Tag und Nacht an unseren Fenstern vorbei. Andere transportierten Soldaten und Verwundete. Ich malte mehrere Bilder von ihnen, die sogenannten Kriegsbilder. Obwohl diese realen Objekte, die an mir vorüber fuhren, meine Inspiration waren, wurden die Gemälde zunehmend synthetisch und symbolisch, bis sie im folgenden Winter wahrhaftige „*Symbole des Krieges*“ wurden.[1075]

Igny lag an einer für die militärischen Transporte strategisch wichtigen Bahnstrecke.[1076] Im Herbst 1915 kehrte Severini nach Paris zurück und setzte die Reihe der Kriegsbilder in einem gemieteten Zimmer in der Rue de la Tombe-Issoire fort: „Das Fenster bot mir Sicht auf den kleinen Bahnhof Denfert-Rochereau, so konnte ich immer noch die militärischen und zivilen Züge beobachten und weiterhin an meinen Kriegsbildern arbeiten.“[1077] Aus diesen Beobachtungen entstand eine Serie aus Zeichnungen und Gemälde, in der sich Severini mit den für ihn sichtbaren Auswirkungen des Krieges beschäftigte. Er verkörperte dabei die Sicht jenes Künstlers, die sich aus der distanzierten Perzeption und Zeitungsmitteilungen und eben nicht aus dem Fronterlebnis zusammensetzt. Zudem behandelte Severini den Krieg weniger emotional als die Futuristen in Italien. In seiner Autobiografie beschrieb er die Interventionskampagne der Futuristen und das besondere Interesse Marinettis am Kriegseinsatz Italiens später kritisch.[1078] Es wird deutlich, dass ihm die Haltung fremd erschien, im Rückblick geradezu widerstrebte. Aufgrund der später widerstreitenden Gefühle Severinis ist es bemerkenswert, dass er die Serie der Kriegsbilder überhaupt entworfen hat. Sicherlich war dies seiner objektiven Zugehörigkeit zum Futurismus und der Notwendigkeit geschuldet, seine Familie

---

[1073] Severini [1965] 1995, S. 154.

[1074] „We settled into a small house in Igny […], near the gates of Paris but in the open countryside.“ Severini [1965] 1995, S. 156.

[1075] „Freight trains carrying war supplies passed by the windows day and night. Others transported soldiers and the wounded. I did several paintings of them, the so-called war pictures. Although my inspiration derived from those real objects that passed before my eyes, these became more and more synthetic and symbolic, to the point of becoming, in my paintings made the following winter, true ‚*symbols of war*‘.“ Severini [1965] 1995, S. 156.

[1076] Vgl. Gale, in: Kat. Ausst. Paris/Rom/London 2008/09, S. 298.

[1077] „The window overlooked the little Denfert-Rochereau station, so I could still observe the military and civilian trains, and continue my war paintings.“ Severini [1965] 1995, S. 156.

[1078] Ebd., S. 144.

ernähren zu müssen. Severini fand sogar eine Galerie, die die fertiggestellten Werke präsentierte. So stellte er die Gemälde vom 15. Januar bis zum 1. Februar 1916 in der Pariser Galerie Boutet de Monvel unter dem Titel *Erste futuristische Ausstellung plastischer Kriegskunst und weitere Werke* aus.[1079] Vier Bilder aus der Reihe sollen im Folgenden vorgestellt werden.[1080]

Das erste Bild der Serie trägt den Titel *Synthèse plastique de l'idée ‚Guerre'* (*Plastische Synthese der Idee ‚Krieg'*)[1081] (Abb. 43) und stammt noch aus dem Jahr 1914. Insgesamt benannte Severini drei Werke mit diesem Titel, bei dem hier vorgestellten Bild handelt es sich um die Arbeit mit dem größten Format.[1082] Dem Titel entsprechend stellte er rings um ein graues Kanonenrohr Kriegsgerät der Land- und Luftstreitkräfte sowie der Kriegsmarine, eine Propellermaschine und einen braunen, rauchenden Backsteinschornstein in das Bildzentrum. Auf der linken Bildseite erscheint im Hintergrund der Marschbefehl *Ordre de Mobilisation Generale*, darüber ist die französische Flagge zu sehen. Am unteren Rand bilden die Worte *EFFORT MAXIMUM* (*maximale Leistung*) in Kapitalen geschrieben eine bis in die Mitte ansteigende und dann abfallende Kurve. Die Überlagerung und Durchdringung der Objekte erinnert an die kubistische Zerlegung in Severinis frühen Arbeiten. Hier setzte er sie ein, um die unterschiedlichen praktischen Auswirkungen des Marschbefehls wie die Bereitstellung des Kriegsgeräts zum Ausdruck zu bringen. So konstruierte er ein Wechselspiel aus den Buchstaben sowie den gemalten Elementen. Die Zeichen des Kriegsgeräts sowie die Schrift verdichten sich zu einem Bild der Stärke und des Heroismus der französischen Allianz.[1083]

Seine künstlerischen Ambitionen in der Kriegskunst beschrieb Severini in einem Artikel mit dem Titel *Les arts plastiques d'avant-garde et la science moderne* (*Die plastische Kunst der Avantgarde und die moderne Wissenschaft*), den er anlässlich der Ausstellung der Kriegs-Malerei 1916 im *Mercure de France* veröffentlichte:

> Ich glaube, […] dass ein modernes Werk der plastischen Kunst nicht nur die Idee eines Objekts und seine Wirkung ausdrücken, sondern auch ein plastisches Ideogramm oder eine Synthese für allgemeine Ideen sein sollte.

[1079] In seiner Autobiografie beschrieb Severini die Schwierigkeiten, eine Galerie zu finden, die nicht aufgrund des Krieges geschlossen war. Severini [1965] 1995, S. 158.

[1080] Bilder der Kriegsserie: *Synthèse plastique de l'idée ‚Guerre' (Mobilitazione generale)* (*Plastische Synthese der Idee: ‚Krieg' (Mobilmachung)*), *Il crollo* (*Der Einsturz*), *Cannoni in azione* (*Kanonen in Aktion*), *La guerra* (*Der Krieg*), *Treno blindato* (*Panzerzug*), *Il treno della Croce rossa* (*Der Rot-Kreuz-Zug*), *Treno di feriti* (*Zug der Verwundeten*). Vgl. Kat. Ausst. Genua 1988, S. 137.

[1081] Öl auf Leinwand, 92,7 x 73 cm, The Museum of Modern Art, New York.

[1082] Severini präsentierte in der Ausstellung der Kriegskunst 1916 in Paris drei Bilder mit dem Titel *Synthèse plastique de l'idée ‚Guerre'*. Bei dem hier vorgestellten Werk handelt es sich nicht nur um das größte unter ihnen, es wird auch an erster Stelle der Ausstellungsliste genannt. Vgl. Coffin Hanson 1995, S. 99.

[1083] Vgl. Hulten 1968, S. 63.

> […] Ich habe zum Beispiel versucht, die Idee Krieg durch eine plastische Komposition aus seinen Inhalten Kanonen, Fabrik, Flagge, Mobilisation, Flugzeug, Anker auszudrücken. In Bezug auf unser Konzept des ideellen Realismus kann keine mehr oder minder naturalistische Beschreibung eines Schlachtfeldes oder eines Gemetzels eine bessere Synthese der Idee Krieg geben, als es diese Objekte vermögen, die seine lebendigen Symbole sind.[1084]

Demnach verfolgte Severini mehrere Arbeitsschritte, über die Extrahierung der Symbole des Krieges, ihre Verdichtung und das Zusammenfügen zu einer *plastischen Idee des Krieges*. Im Gemälde *Synthèse plastique de l'idée ‚Guerre'* drückt die plastische Wucht der gestaffelten Bildelemente vor dem Hintergrund der französischen Flagge, des französischen Heimatlandes, die Vorbereitungen nach dem Befehl zur Mobilisation aus. Da Severini jedoch darauf verzichtete, Menschen darzustellen, entwarf er ein rein ästhetisch-technisiertes Bild des Krieges.

In seiner visuellen Erscheinung der *Synthèse plastique de l'idée ‚Guerre'* ähnlich ist das Werk mit dem Titel *Canons en action (Mots en liberté et formes) (Kanonen in Aktion (Worte in Freiheit und Formen))*[1085] (Abb. 44). Aus einer Kanone im Bildzentrum, die von zwei Soldaten bedient wird und realistischer dargestellt ist als in der *Plastischen Synthese*, werden Wortzeilen in die Umgebung geschossen. Es handelt sich dabei um Schriftzüge *wie Profondeur – Anxiété – Silence (Tiefe – Angst – Ruhe)* und *Émanation de Gaz puants – Pénétration désagréable – Puanteur Acide – oh là là! ça sent mauvais (Ausströmen von stinkendem Gas – unangenehmes Eindringen – saurer Gestank – oh là là! Was für ein Gestank)*, die die Wirkkraft der Kanonengeschosse beschreiben. Zudem baute Severini in das Bild lautmalerische Zeilen nach den Gesetzmäßigkeiten der *parole in libertà* ein. Durch Worte wie *Bbboumm*, die direkt von dem Kanonenrohr ausgehen, wird eine realistische Klangatmosphäre gemäß Marinettis Gleichung *Schlacht = Gewicht + Geruch* geschaffen.[1086] Die Wortzeilen beschreiben gleichzeitig die Geschosslinien und die Energie, wie sie die futuristischen Kraft-Linien im Gemälde definieren.[1087] Demnach konzentrierte sich Severini mehr auf die Explo-

[1084] „I believe […] that a modern work of plastic art should not only express the idea of an object and its extension (continuité) but also a kind of plastic ideograph or synthesis of general ideas. […] For example I have tried to express the idea: War, by a plastic composition made up of these realities, Cannon, factory, flag, mobilization order, airplane, anchor. According to our concept of ideational realism, no more or less naturalistic description of a battle field or carnage could give us the synthesis of the idea: War, better than these objects which are its living symbol." Gino Severini: Les arts plastiques d'avant-garde et la science moderne, in: *Mercure de France*, 1. Februar 1916, in: Archivi I 1958, S. 209f. Zit. nach Kat. Ausst. New York 1968, S. 63.

[1085] Öl auf Leinwand, 50 x 61 cm, Museo d'Arte Moderna e Contemporanea, Rovereto, VAF-Stiftung.

[1086] Marinetti [1912] 1974, o. S.

[1087] Vgl. Langer 1976, S. 15.

sion der Kanone als auf das Kriegsgerät selbst.[1088] Fonti definiert Severinis Formsprache als „pittografie futuriste", eine Synthese aus Malerei und Schrift, die es ihm ermögliche, eine „simultan-dynamische Zusammenfassung der Kriegshandlungen"[1089] zu entwerfen. Auch Lista unterstreicht, die Schrift im Gemälde evoziere nicht nur Worte, sondern Bilder.[1090] Tatsächlich vereinte Severini mit den *parole in libertà* im Bild zwei Aspekte. Zum einen setzte er den grafischen Charakter der Schriftzeichen in Kontrast zu den gemalten Elementen, zum anderen schuf er mit dem Inhalt der Wörter neue gedankliche Verknüpfungen und Vorstellungen, wie er es bereits in der Arbeit *Plastischer Rhythmus des 14. Juli* erprobt hatte.

Ein weiteres Werk der Reihe trägt den Titel *Train blindé en action* (*Panzerzug in Aktion*)[1091] (Abb. 45). Auf dem Hochformat blickt der Betrachter von einem erhöhten Standpunkt aus auf den Panzerzug, der auf der Mittelsenkrechten fährt und die umliegende Landschaft in zwei Hälften teilt. Der Zug ist in metallischem Blau gehalten, ebenso die Rauchschwaden, die ihn umwehen. Im oberen Bildteil ragt aus dem Bahnwagen eine kubische Konstruktion, aus der ein Kanonenrohr auf die linke Bildseite gerichtet ist. Unterhalb der Kanone befinden sich fünf geduckte Soldaten, allesamt halten Gewehre im Anschlag, deren Läufe ebenfalls auf die linke Bildseite zielen. Die Körper der Soldaten wie auch die weiteren Formen sind aus vereinfachten geometrischen Teilformen zusammengesetzt, die in sich plastisch sind. Damit haben die Soldaten die gleiche maschinenhafte und zusammengesetzte Gestalt wie die Kanone. Deren Geschosse hinterlassen in der Landschaft gerade, röhrenförmige Bahnen und kontrastieren mit den wolkigen Rauchschwaden, die den Zug vor allem in der oberen Bildhälfte umgeben.

Severinis *Panzerzug* hebt sich deutlich von den Beiträgen Carràs und Boccionis zur *arte guerra* ab. Während die Mailänder Künstler durch Collage-Elemente und formale Abstraktion suchten, ein realistisches Moment in eine mythisch sublimierte Auffassung des Krieges zu übertragen, wirkt Severinis Gemälde dagegen statisch und emotionslos. Die kalten Farben des metallischen Zuges sowie die uniformen Soldaten, die nicht individuell-menschlich, sondern als Teil des mechanischen Zuges gewissermaßen „ihrer Funktion unterworfen"[1092] sind, tragen zu der distanzierten Wirkung bei. Severini proklamiert die Schönheit des Technischen, Mechanischen und Unmenschlichen des militärischen Arsenals in einer realistischen Kriegssituation.[1093] Damit glorifiziert er einerseits die technisierten Kriegs-

[1088] Vgl. Rigamonti 1967, S. 474. Ähnlich auch in Kat. Ausst. Zug 1995, S. 26.

[1089] Fonti 2011, S. 22.

[1090] „[L]o scopo della letteratura è di evocare delle immagini per mezzo delle parole, come quello della pittura è di evocare aspetti per mezzo di forme". Lista 2011, S. 41f.

[1091] Öl auf Leinwand, 115,8 x 88,5 cm, The Museum of Modern Art, New York, Geschenk Richard S. Zeisler.

[1092] Langer 1976, S. 16.

[1093] Vgl. Hulten 1968, S. 63.

handlungen, auf der anderen Seite nimmt er der konkreten Situation die Brisanz und Gefährdung. So umgeht er eine realistische Dimension des Kampfes zugunsten von ästhetischer Distanz zum Geschehen.

Zwar kann der Bildinhalt, der Panzerzug, grundsätzlich auf Szenen zurückgehen, die Severini in Igny beobachtet hatte, in diesem Fall gab es jedoch eine andere Quelle der Inspiration. Am 1. Oktober 1915 wurde in der Zeitschrift *Album de la Guerre* eine Fotografie[1094] (Abb. 46) veröffentlicht, die das gleiche Motiv eines Panzerzugs mit Geschütztürmen in Aufsicht wie das Severini-Bild hat. Die Bildunterschrift besagt, dass der Zug, „kaum dass er die feindlichen Linien mit Volldampf durchbrochen hat, […] anhält und seine auf die deutschen Schützengräben ausgerichteten Geschütze das Feuer eröffnen. Pausenlos knallen die Kugeln gegen die Panzerung der Lokomotive und der Wagen.“[1095] In seinem Bild vereint Severini die Fotografie mit der Bildunterschrift, indem er die Technik ästhetisiert, das Bild des Soldaten entwirft, der sich ihr assimiliert hat, und die Dynamik des Geschehens einfriert.

Den Abschluss der Betrachtung bildet das Gemälde *Lancier italiens au galop* (*Italienische Lanzenreiter im Galopp*)[1096] (Abb. 47). In Seitenansicht sind auf der Leinwand gestaffelt vier uniformierte Reiter dargestellt, die von der linken zur rechten Bildseite galoppieren. Sind die Reiter gleich gekleidet, in grünen Uniformen, braunen Mänteln und mit Helm, handelt es sich bei dem ersten Pferd um einen schwarzen Rappen, dem sandfarbenen Pferd dahinter folgen zwei braune Tiere. Die Pferde befinden sich im Gleichschritt und die Reiter halten eine Lanze in ihrer rechten Hand. Die Landschaft um die Reiter ist in gelbe und braune Felder sowie grüne Wiesen zergliedert. An den Rändern der eckigen Parzellen stehen vereinzelt Bäume mit grünem Laub.

Dem Gemälde geht eine Zeichnung Severinis voraus, die im Februar 1915 in *La Grande Illustrazione*[1097] unter dem Titel *I cosacchi* (*Die Kosaken*) (Abb. 48) veröffentlicht wurde. In einem Brief vom März gratulierte Marinetti Severini zu seiner „wunderschönen Zeichnung“[1098] Genau wie im o.g. Gemälde reiten mit Lanzen bewaffnete Kosaken im Vordergrund des Bildes, hinter ihnen formt sich zusätzlich eine zweite Reihe galoppierender Reiter. Ihre Körper sind mit schwarzen Linien skizziert und in der Binnenzeichnung mit Parallelschraffur hinterlegt, sodass sie zwischen Flächigkeit und plastischer Modellierung changieren. Dadurch wirken die Figuren unnatürlich und mechanisch, die Einheitshandlung der Kosaken-Reiter wird bedrohlich gesteigert.

[1094] *Album de la Guerre*, 1. Oktober 1915, Pl. 72. Die Fotografie wurde bereits am 1. November 1914 in der Zeitschrift *Le Mirror* veröffentlicht. Fonti 1988, S. 188. Vgl. Poggi 2009, S. 77.

[1095] Ebd.

[1096] Öl auf Leinwand, 50 x 65 cm, Pinacoteca Giovanni e Marella Agnelli, Turin.

[1097] *La Grande Illustrazione*, Nr. 14, Pescara, Februar/März 1915, S. 30.

[1098] Marinetti an Severini, Brief vom 26. März 1915, in: Archivi I 1958, S. 355.

Severini fertigte die Zeichnung als Illustration eines Gedichtes mit dem Titel *Le Cosaques* seines Schwiegervaters Paul Fort an.[1099] Daraus entwickelte er schließlich das stilistisch eng verwandte Gemälde *Lancier italiens au galop*, das statt der Kosaken nun italienische Lanzenreiter zeigt und deutliche Parallelen zu den Bildern *Insegui-mento* und *Carica di lancieri* von Carrà und Boccioni aufweist. Die drei Künstler schildern im Kontext des Krieges berittene Soldaten, Severini und Boccioni gar Lanzenreiter. Zeigt Carrà nur einen Reiter, den siegreichen General Joffre, isoliert, reihen sich bei Boccioni und Severini Pferde, Reiter und Lanzen im Gleichtakt gestaffelt auf und bilden eine undurchdringliche Mauer. Im Werk Severinis hingegen sind die Reiter geordnet parallelisiert, der Künstler verzichtet, im Gegensatz zu Boccioni, auf irrationale und glorifizierende Elemente. Vielmehr stellt die Attacke der italienischen Kavallerie ein dynamisches Moment dar, in dem Severini die Lanzen der Reiter zu futuristischen Kraft-Linien ausrichtet.[1100] Die Reiter-Bilder zeigen die Spannbreite der futuristischen Kriegsmalerei: Während Severini stärker figurativ arbeitete und durch mechanisch-angeglichene Formen Distanz vermittelte, brachte Boccioni das Chaos des Angriffs durch Stilisierung zum Ausdruck. Dennoch verfolgten beide Künstler das gleiche Ziel, unangreifbare, heroische Momente des Angriffs wiederzugeben.

Die Serie der Kriegsbilder Severinis muss chronologisch und inhaltlich als Antwort auf den Marinetti-Brief vom Herbst 1914 gelesen werden.[1101] In der Darstellungsweise der Menschen, die zunehmend identitätslos, den Maschinen angeglichen, in Erscheinung treten, findet sich ein deutlicher Bezug zur futuristischen Maschinenästhetik. Zudem steigert Severini die kompositorische Strenge der Bilder, um eine ästhetisierte Atmosphäre fern des realen Kriegschaos wiederzugeben. In seiner Autobiografie bemerkte Severini rückblickend über seine Kriegsbilder:

> Wie ich bereits erwähnt habe, habe ich durch schrittweise Simplifikation zu einer Art Symbolismus gefunden, der perfekt zu meinen Ideen in dieser Zeit passte. […] eine Vision der Realität kann in und jenseits des Bildes existieren, wichtiger noch ist der Wunsch, einen Punkt in der Seele zu erreichen, an dem die Formen des Ausdrucks nicht länger wichtig sind. […] Mit dieser Vision konnte ich meine Idee vom Krieg nicht ausdrücken, indem ich Schlachtfelder mit toten Leibern, Blutströme und andere Gräueltaten gemalt hätte. Mein modernes Ideen-Bild des Krieges verfestigte sich stattdessen durch die Konzentration auf einige wenige Objekte oder Formen,

[1099] Vgl. Fonti 1988, S. 188. Vgl. auch die Zeichnung *Zwei italienische Lanzenreiter im Galopp*, Tinte auf Papier, 24,7 x 32,7 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York, Alfred Stieglitz Collection, 1949. Vgl. Fonti 1988, S. 189.

[1100] Fonti betont zudem die Geschwindigkeit, die Severini durch seine Linienführung in den Bildraum überträgt. Fonti 1988, S. 190.

[1101] Vgl. Langer 1976, S. 14.

> die ich aus der Wirklichkeit nahm und in ‚Essenzen', in ‚reine Vorstellungen' verdichtete.[1102]

Severini bezeichnete die Bilder als symbolistisch, seine Methode nannte er chronologische Verdichtung einzelner Episoden des Kriegsgeschehens und das Schöpfen aus der Fantasie, eine Methode, die auf Paul Gauguin zurückgeht. Die Stilisierung und der kompositorische Rahmen, die Severini als „reine Vorstellungen" beschrieb, sind dagegen in ihrer artifiziellen Form als Neutralisierung des Inhalts zu bewerten.[1103] Auch Boccioni und Carrà erprobten in ihren Kriegsbildern ein Wechselspiel aus Nähe und Distanz zum realen Krieg, doch diente dies lediglich dem Zweck, Spannung beim Betrachter zu erzeugen und den Krieg zu glorifizieren. Severini dagegen propagiert die Distanz, sammelt Symbole und Versatzstücke. Neben der Reihe der Gemälde hat Severini auch Collagen mit Zeitungsausschnitten des Kriegsgeschehens gestaltet.[1104] So sind die Kriegsbilder und Wort-Collagen als Entwicklung seiner synthetischen Analogien einzustufen.

Severinis Produktion in den Kriegsjahren hängt mit seiner persönlichen Situation zusammen. Denn während die Mailänder Künstler größtenteils von Marinetti finanziert wurden, war Severini in Paris auf den Erlös seiner Arbeiten angewiesen.[1105] Dass auch Severinis Schwiegervater, der Dichter Paul Fort, aktiv an der Kriegspropaganda in Paris teilnahm, mag ein weiterer Grund für das politisch-künstlerische Engagement des Künstlers gewesen sein.[1106]

Insgesamt zeigt sich, dass Severinis Kriegsbilder eine antihumanistische Haltung offenbaren und auf eine moderne, progressive Technik als Basis des Krieges verweisen.[1107] Er arbeitete mit wesentlich realistischeren Mitteln als seine futuristischen Kollegen, um den Kontakt zur gegenständlichen Wirklichkeit zu halten.[1108]

[1102] „As I already mentioned, through gradual simplification I had discovered a sort of symbolism that coincided perfectly with my ideas at that moment, the same general ideas that moment. […] a vision of reality can exist above and beyond painting, and, even more important is the desire to reach a single point in the mind where forms of expression are no longer important. […] With that kind of vision, I could not express my idea of ‚war' by painting battlefields littered with slaughtered bodies, streams of blood, and other such atrocities. My modern idea-image of war came from the concentration of a few objects or forms taken from reality and compressed into ‚essences', into ‚pure notion'." Severini [1965] 1995, S. 156f.

[1103] Lista hingegen spricht von einer „emotiven Einbeziehung des Betrachters". Lista 2011, S. 43.

[1104] Siehe dazu Poggi 1992, S. 177.

[1105] Vgl. Severini [1965] 1995, S. 144f., S. 158.

[1106] Benzi 2008, S. 207.

[1107] Lista 2011, S. 42. Auf die Überlegenheit des Mechanischen in den Bildern verweist auch Cork. Cork 1994b, S. 321. Der Kunstkritiker Theodor Däubler kritisierte 1916 generell Severinis „unpersönliche und kalligraphische Malerei". „Seine Farben sind bunt und laut, blutlos; und obschon unnaturalistisch in Gebrauch genommen, dennoch von der absoluten Farbe himmelweit entfernt." Däubler [1916] 1988, S. 105.

[1108] Vgl. Fonti 1988, S. 185.

So gleichen sich seine Arbeiten untereinander stark in ihrer Stilisierung sowie in der symbolischen Zusammensetzung und Verdichtung der Bildinhalte.[1109]

Spätestens im Frühjahr 1916 brach der Kontakt zwischen Severini und den Mailänder Malern ab. Einerseits ist dies auf die Kriegszeiten zurückzuführen, andererseits hatte sich Severini schon weit von den Idealen der Futuristen entfernt. Er arbeitete 1916 an Stillleben mit Collage-Elementen. Zwar war er überzeugt von der Dynamik jedes Objektes, gestand aber auch sein Unverständnis gegenüber dem von Boccioni vertretenen absoluten und relativen Dynamismus ein.[1110] Als Severini vom Tod Boccionis aus der Zeitung erfuhr, ließ er sich die Nachricht von Marinetti und Carrà bestätigen. Das war der letzte Kontakt zur Gruppe. Danach finden sich in Severinis Autobiografie keine Anmerkungen mehr über die Bewegung.[1111]

4.4.6. Die futuristische Kunst zu Beginn des Ersten Weltkrieges

Mit dem Beginn des Ersten Weltkrieges erfüllte sich für die Futuristen ihre Maxime der Verschmelzung von Kunst und Leben in der Aktion. So wurde der Krieg von Marinetti zum „Kunstwerk-Leben“[1112] stilisiert, als gigantisches Naturereignis und intuitive Evolution verherrlicht. Die Rolle des Menschen in der Vorsehung war die des ausführenden, sein Schicksal vollendenden Soldaten. Der Krieg nahm somit in den futuristischen Werken ab 1914 thematisch eine Vorrangstellung ein.

Zwar orientierten sich die Künstler nicht mehr wörtlich an den Maler-Manifesten, gaben dennoch die futuristischen Prämissen wie Dynamik, Durchdringung und Simultaneität nicht auf. Diese Elemente sind bereits auf Erlebnis, Lebenssublimierung und Gewalt hin ausgelegt. Wenn Marinetti in der futuristischen Kriegskunst eine synthetische Expression einfordert, so soll diese den Betrachter anregen und figürlich erkennbar bleiben. Wie schon ihre früheren Arbeiten unterscheiden sich die Kriegsbilder der Künstler stilistisch enorm. Carrà steigerte seine Bilder abstrakt-dramatisch, indem er mit Collage-Elementen arbeitete und mit den futuristischen *parole in libertà* eine Klangatmosphäre schuf. Die eingefügten Wortzeilen wirken extrem suggestiv auf den Betrachter, versetzen ihn in eine städtische Umgebung oder Kampfsituation. Bemerkenswert ist insbesondere die fortgeschrittene Abstraktion in den Zeichnungen aus *Guerrapittura*. Carrà konstruierte hier eine surreale Stimmung, die durch einzelne Wortzeilen, die die Gefechte betreffen, intensiviert wird. Boccioni arbeitete ebenfalls mit der Collage-Technik. In das Bild *Carica di lancieri* fügte er Zeitungstexte als reale Rahmenhandlung ein, während Papierstücke im Zentrum als abstrahierende Elemente wirken.

[1109] Benzi spricht in diesem Sinne von einem Markencharakter der Werke, denn Severini verwende eine eigene, wiedererkennbare Stilistik. Benzi 2008, S. 208.

[1110] Severini [1965] 1995, S. 165.

[1111] Ebd., S. 164.

[1112] Marinetti [1919] 1974, o. S.

Severini beschritt dagegen inhaltlich und stilistisch einen anderen Weg. Sind die Bilder Boccionis und Carràs vom Chaos und den Unwägbarkeiten des Krieges bestimmt, der zugleich glorifiziert wird, wirken Severinis Werke gleichsam realistischer wie distanzierter zum Kriegsgeschehen. Symbole, die Severini für die Kriegshandlungen wählte, erlaubten ihm eine inhaltliche Stilisierung auf der Grundlage einer Materialästhetik. Damit nahm Severini seinen Arbeiten die Wahrhaftigkeit und Brisanz, die Boccioni und Carrà in ihre Werke zu legen suchten.

Folglich weisen die Gemälde der futuristischen Maler zu Beginn des Ersten Weltkrieges unterschiedliche stilistische Ausrichtungen auf, während als Prämisse der Bildproduktion allein die Herausbildung einer futuristischen Kriegskunst bestand. Es handelt sich letztlich um einen Rückschritt in der futuristischen Malerei, da die Kriegsdarstellungen lediglich der Propaganda dienen sollten und die Kunsttheorie somit determinierten. Die Unterschiede zwischen den Malern sind erstaunlich, da bisher jeder von ihnen aus Berichten und der Vorstellung schöpfte. Ihre voneinander abweichenden Ideen eines Krieges und seiner Auswirkungen auf die futuristische Kunst treten hier deutlich zutage. Ein Element, die *parole in libertà*, wurde aber von allen verwendet. War die von den Futuristen aufgegriffene Collage-Technik eine Erfindung des Kubismus, ermöglichten die futuristischen *parole in libertà* eine visuelle Poesie und die Herausbildung einer weiteren Sinn-Ebene, des fühl- und hörbaren Werks.[1113]

Die Kriegs-Malerei nimmt eine besondere Stellung im Futurismus ein, ist sie doch das bildliche Zeugnis der Vollendung der Kunst im gefährlichen, evolutionären Leben. Der Kriegsausbruch war jedoch auch ein Wendepunkt, der den Zerfall des Futurismus einleitete.

4.5. Destruktion und Krise des Futurismus 1915/16

4.5.1. Das Ende des Ersten Futurismus

Italien trat am 23. Mai 1915 mit der Kriegserklärung an Österreich-Ungarn in den Krieg ein. Der Ministerpräsident der rechts-liberalen Regierung, Antonio Salandra, der seit dem Rücktritt Giolittis im Februar 1914 mit kurzer Unterbrechung amtierte, hielt dem Druck der Interventionisten, die sich mittlerweile im rechten wie linken Lager fanden, nicht mehr Stand.[1114] Der Kriegseintritt bildete für die Futuristen den Höhepunkt ihrer Aktivitäten, fast ein Jahr lang hatten sie auf diesen Tag hingewirkt. So meldeten sich Marinetti, Boccioni, Russolo, Sant'Elia und weitere freiwillig zum Radfahrerbataillon in der Lombardei, bald darauf traten sie ihren

[1113] Calvesi 1967d, S. 161. Bulzoni beschreibt die *parole in libertà* als Synthese aus Sehen und Lesen, die das Fühlen des Bildgegenstandes ermögliche. Bulzoni 1968, S. 98.

[1114] Siehe zum „Doppelspiel" der italienischen Regierung Lill 1988, S. 264ff. Vgl. auch Lyttleton 1973, S. 22f.

Dienst an. Der Krieg bedeutete das Ende der ersten Phase des Futurismus. Anzeichen für eine künstlerische Auseinanderentwicklung gab es schon seit 1914, als sich die Florentiner Gruppe um Soffici und Papini durch den Streit um den ästhetischen Wert der Collage von den Mailänder Futuristen distanzierte und Balla gleichzeitig in Rom mit jungen Künstlern wie Fortunato Depero (1892–1960) und Enrico Prampolini (1894–1956) ein neues Zentrum futuristischer Malerei aufbaute. So stellten die Mailänder Künstler ihre Bildproduktion 1914 erstmals seit der Gründung des Futurismus zugunsten der Interventionskampagne und des Kriegseinsatzes zurück, Balla beanspruchte dagegen eine Führungsrolle in der Bewegung. Mit diesen Entwicklungen wurde die künstlerische Erschöpfung und Reflexion der Mailänder Künstler zur Geburtsstunde der römischen Futuristen. Auch wenn die Einstellung des Futurismus auf Kriegskunst sowie der innere Zerfall der Bewegung parallel verliefen, wurde letzterer doch von der Kriegseuphorie kurzzeitig überschattet.[1115] Die drohende Gefahr des Krieges wirkte sich vitalisierend auf den Futurismus aus.[1116]

Das Radfahrerbataillon um Marinetti wurde an die Front versetzt und bezog im Oktober 1915 gemeinsam mit den Gebirgsjägern Stellung in den Südtiroler Dolomiten, wo extreme Wetterbedingungen herrschten. Boccionis Briefe an seine Familie von der Front waren zumeist positiv gestimmt, der Krieg hatte seinen Ereignischarakter noch nicht verloren. Müde und desillusioniert zeigte er sich lediglich in seinen Tagebucheinträgen. Als das Radfahrerbataillon im Dezember 1915 aufgelöst wurde, kehrten Marinetti und Boccioni nach Mailand zurück, doch die Kerngruppe der futuristischen Maler hatte sich bereits zersetzt. Schon zuvor hatte es Auseinandersetzungen zwischen den Malern gegeben, auch über die dominante Rolle Marinettis herrschte Uneinigkeit.[1117] Der Krieg trug schließlich seinen Teil zum Niedergang des Ersten Futurismus bei.

> In dem Moment, da an die Stelle der Wiedergabe von Realität die Handlung in der Realität, an die Stelle des Entwurfs die Lebenswirklichkeit gesetzt wurde, erfüllte sich zwar das futuristische Identifikationskonzept, aber zugleich löste sich jede bildnerische Programmatik auf. Der ursprüngliche Futurismus war nicht nur moralisch, er war zu diesem Zeitpunkt auch ästhetisch am Ende.[1118]

Wie Schneede richtig bemerkt, machte der Krieg selbst die futuristische Malerei überflüssig. Zusätzlich wurde schon zuvor offenbar, dass die Künstler den Krieg unterschiedlich bewerteten. Zwar fand der Futurismus seine Erfüllung im Krieg,

[1115] Martin 1968, S. 186.
[1116] Vgl. Sansone 2007, S. 18.
[1117] Vgl. Ballo 1982, S. 65f.
[1118] Schneede 1994, S. 187.

die Kriegsrealität hatte jedoch nichts mit den bildlichen, ereignishaften und mitunter sublimierenden Darstellungen der Futuristen gemein. So führte der Einsatz an der Front von Boccioni und Carrà auch zur abweichenden Entwicklung und zu einer Neuorientierung der Künstler.[1119]

Einzig Balla konstruierte ein ästhetisches Konzept für die Kriegs- und Nachkriegszeit. In dem von ihm und Depero signierten Manifest mit dem Titel *Ricostruzione futurista dell'universo* (*Futuristische Rekonstruktion des Universums*)[1120] traten beide für die Verfestigung des im Futurismus entwickelten „plastischen Dynamismus" ein, „um das Universum neu zu konstruieren". Praktisch folgerten sie daraus: „Wir werden abstrakte Äquivalente aller Formen und Elemente des Universums finden, die wir anschließend miteinander kombinieren, entsprechend den Launen unserer Inspiration, um plastische Komplexe zu bilden, die wir in Bewegung setzen."[1121] Nicht nur die Leinwand sei geeignet, diese „plastischen Komplexe" hervorzubringen, auch für die Collage und Skulptur sprachen sich die Künstler, zwecks der Überführung des Dynamismus aus der Kunst in das Leben, aus. Das Wesen der neuen Kunst sei „abstrakt, dynamisch, durchsichtig, äußerst farbig, autonom (das heißt, nur sich selbst ähnlich), dramatisch". So werde die neue Kunst zu einer „Kunstaktion, das heißt zu einem Willen, Optimismus, Angriff, Besitz, Durchdringung, Freude, rohe Wirklichkeit".[1122] Dafür setzen Balla und Depero voraus: „Jede Aktion entwickelt sich im Raum, jede Emotion wird erlebt, sie wird für uns die Intuition einer Entdeckung sein." Die Dynamik und Abstraktion, die den Forderungen implizit sind, erinnern an Ballas Geschwindigkeitssynthesen fahrender Automobile aus den Jahren 1913/14, in denen jener bereits „zu einem plastischen Komplex gelangte", denn „Balla hat uns eine abstrakte Landschaft enthüllt, mit Kegeln, Pyramiden, Polyedern, Spiralbergen, Flüssen, Lichtern, Schatten. Es besteht also eine tiefreichende Analogie zwischen den wesentlichen Kraft-Linien der Geschwindigkeit und den wesentlichen Kraft-Linien einer Landschaft."[1123]

Demnach propagierten Balla und Depero eine vollends auf abstrakte Äquivalente der Wirklichkeit konzentrierte Kunst. Auch wenn sie als Basis den „plastischen Dynamismus" angaben, ein Wesenselement des Futurismus bereits seit 1911/12, vertraten sie doch eine dialektische Position zu der Mailänder Gruppe, die die Gegenständlichkeit im Bild nie ganz aufgegeben hatte.

[1119] Auch für andere Avantgardebewegungen, wie zum Beispiel den deutschen Expressionismus, bedeutete der Ausbruch des Ersten Weltkrieges die Konfrontation mit der eigenen Vision. Siehe dazu Hepp 1992, S. 148ff.

[1120] Flugblatt, datiert auf den 11. März 1915. In deutscher Übersetzung erschienen unter dem Titel *Die futuristische Neukonstruktion des Universums* in: Kat. Ausst. Düsseldorf 1974, o. S.

[1121] Ebd.

[1122] Ebd.

[1123] Ebd.

4.5.2. Giacomo Ballas Manifestationen zum Interventionismus

Balla lebte während der Interventionskampagne der Futuristen in Rom, beteiligte sich jedoch gleichermaßen an den Kundgebungen für den Kriegseintritt. So geriet er in den ersten Monaten des Jahres 1915 zweimal in Auseinandersetzungen mit der Polizei, als er gemeinsam mit Marinetti und weiteren Futuristen im Februar in Montecitorio und im April in Rom auf der Piazza di Trevi für den Eintritt Italiens in den Krieg protestierte. Gleichzeitig arbeitete Balla an einer Reihe abstrakter Bilder und Collagen, die ihrem Titel nach als interventionistische Werke zu behandeln sind. Balla vertrat die futuristische Kampagne zum Kriegseintritt Italiens nicht nur aus politischen Gründen oder gar aus Pflichtgefühl der futuristischen Ideologie gegenüber, stattdessen weckte der Interventionismus einen „jugendlichen Enthusiasmus“[1124] in ihm. Die Proteste für den bevorstehenden Kriegseinsatz animierten Balla, der bereits zuvor den unter den futuristischen Künstlern höchsten Grad der Abstraktion angestrebt hatte, geradezu die Atmosphäre erwartungsfroher Spannung und den Willen zum Krieg in eine neue Bildsprache weit schwingender Formen und Zeichen zu übersetzen. Nach dem Kriegsbeitritt Italiens im Frühjahr 1915 veränderte Balla die Thematik vom Interventionismus zu Kriegsdarstellungen. Während dieser Zeit formierte sich um Balla die neue futuristische Malergruppe des sogenannten Zweiten Futurismus, daher sind die Interventions- und Kriegsbilder auch geeignet, den Wechsel zur neuen futuristischen Ästhetik zu dokumentieren.

Ballas erste Arbeiten zu Interventionismus und Krieg wurden bereits im Dezember 1915 in einer Ausstellung der römischen Galleria Angelelli, zu der Balla auch ein gemaltes Manifest entwarf, gezeigt. Das Plakat-Manifest zur Ausstellung 1915[1125] (Abb. 49) ist eine Synthese aus farbigen Dreiecken, Trapezen und weiteren Elementen, die in U-Form das Blatt einrahmen und so eine Bühne bilden. In ihre Mitte zeichnete Balla mit unterschiedlichen Schriftzeichen lautmalerische Geräusche und Begriffe. An der linken Seite zeigt das *barometro guerra* an, auf welcher Stufe sich der Krieg befindet: Deutschland, Österreich und ihre Verbündeten sind bereits unter schwarzen Grabsteinen beerdigt, der Sieg der Alliierten wird vorweggenommen. Das gemalte Manifest arbeitet mit Worten und Zeichen, sodass seine Aussage eindeutig ist: Es motiviert für den Kampf gegen die realen und ideellen Gegner, gegen Deutschland und Österreich-Ungarn sowie gegen den *Passatismo*. Sie alle gehen in den wehenden Flaggen der Gewinnermächte unter. So intendierte Balla die gleiche Gegenüberstellung wie die Mailänder Futuristen in *Sintesi della guerra*. Doch die Wirkung des plakativen Manifests ist hier eine andere: Krieg und Destruktion werden zugunsten der frenetischen Kriegsbegeisterung konterkariert.

[1124] Fagiolo dell'Arco 1987, S. 30.

[1125] Tempera und Aquarell auf Papier, 94 x 65 cm, Privatbesitz.

Ballas Interventionsbilder spiegeln diesen Enthusiasmus, etwa *Sventolamento (Dimostrazione patriottica)* (*Schwingung (Patriotische Demonstration)*)[1126] (Abb. 50) aus dem Jahr 1915. Die Collage kleinen Formats ist unterzeichnet mit *BALLA FUTURISTA*. Im Zentrum des Bildes ist auf übereinanderliegenden Schichten beigefarbener, eckiger Formen sowie einem blauen Streifen eine gelbe, geschwungene Linie aufgeklebt, die zwei Schlaufen schlägt. Unterhalb der Doppelschleife befinden sich drei schwarze, wellenförmig geschwungene Formen. Sie entspringen dem Bildzentrum und bewegen sich in Richtung des unteren Bildrands, breiten sich aus, werden größer und wirken dabei dominant. Überzeichnet hat Balla die Collage-Elemente mit dunkel schattierten Linien, die sich in weiten Kreisen über die Bildfläche ziehen.

Diese Elemente in *Sventolamento* knüpfen an die abstrakten Synthesen der fahrenden Automobile des Jahres 1913 an. So sind auch in *Sventolamento* Bewegung und Geräusche die eigentlichen Motive, die aufgeklebten Formen sind Chiffren für die Fahnen und Flaggen der Demonstrierenden. Die Formen überschneiden und durchdringen sich, geschwungene Kreise und Wellen bilden einen Kontrast zu spitzen Ecken und Kanten. Besonders die dominanten Linien im Zentrum teilen das Bild mit einer Heftigkeit, die durch den Wechsel von hell-getrübter und schwarzer Farbe unterstützt wird.

Der futuristische Foto-Künstler Bragaglia bemerkte angesichts von Ballas Interventionsbildern, sie seien ein „architektonischer Expressionismus der Schwere und Ausdehnung von Stimmen".[1127] Bragaglia beschreibt so den Kontrast zwischen der konstruierten Form und dem Ausdruck, dem Gefühl der demonstrierenden Menge durch die Schwingungen der Flaggen. In dieser Beobachtung liegt eine Kontinuität, die die Automobilbilder mit den Interventionsmanifestationen verbindet: Balla kombiniert die analytische Konstruktion objektiver mit subjektiven Elementen wie Bewegung, Zeit, Geschwindigkeit, Lautstärke und Emotion. Mit Titeln wie *Interventionistische Demonstration* und *Patriotische Manifestation* werden Inhalt und Intention der Werke als Kriegsbilder präzisiert. Ebenso wie das gemalte Manifest, das Plakat anlässlich der Ausstellung der Kriegskunst in Rom, zeigt das kleinformatige *Sventolamento*[1128] nicht die Gewalt der Interventionsveranstaltungen. Es spiegelt eher die weitschweifigen Formen Ballas und die manische

---

[1126] Tempera und Collage auf Papier, 28 x 34,5 cm, Museo del Novecento, Mailand, Collezione Jucker.

[1127] Bragaglia, in: Kat. Ausst. Rom 1918, S. 4.

[1128] Bei *Sventolamento* handelt es sich wahrscheinlich um eine Studie für das größer ausgeführte *Manifestazione patriottica* (*Patriotische Manifestation*) (Öl auf Leinwand, 101 x 137,5 cm, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid) aus dem Jahr 1915. Beide Werke entsprechen einander in der Komposition. Balla ersetzte in *Manifestazione Patriottica* lediglich die warmen Gelbtöne von *Sventolamento* durch rote, blaue, grüne sowie weiße Formen, die von den schwarzen Schwingen geschnitten werden. Die Farben in *Manifestazione patriottica* beziehen sich sowohl auf die italienische als auch auf die französische Nationalflagge, sodass Balla beide Länder als (künftige) Alliierte bewusst in Zusammenhang brachte.

Euphorie der Futuristen angesichts des nahenden Kriegseinsatzes wider. Diese Formen finden sich auch in den weiteren Werken Ballas aus dem Jahr 1915 wie *Bandiere all'altare della patria* (*Fahnen auf dem Altar des Vaterlandes*)[1129] (Abb. 51). Der Bildtitel bezieht sich direkt auf das Denkmal *Altar des Vaterlandes*[1130], das Teil des Monuments für Vittorio Emanuele II. auf der Piazza Venezia in Rom ist. Das Denkmal ist dem unbekannten Soldaten gewidmet und repräsentiert die Einheit Italiens. Wenn Balla sein Gemälde nun *Fahnen auf dem Altar des Vaterlandes* betitelt, setzt er den Protest in ideellen Bezug zur patriotischen Pflicht der Kriegsteilnahme des geeinten Italien.

Auch Boccioni kommentierte die Bildreihe mit den Worten: „[A]lles ist hier durch die dynamische Bewegung erfaßt und durch einen intuitiven Sinn für Abstraktion neu interpretiert […] alles, was ihm [Balla] schwach erscheint, wird eliminiert. Es geht weiter mit der Zerstörung. Die Erde wird zu Kristall. Eisen wird zu poliertem Stahl. […] Wir haben die absolute Reinheit erreicht."[1131] Auf diese Weise unterstrich Boccioni die Wirkung von Ballas Kompositionen, die durch ihre reduzierten, weitschweifigen Formen monumental und in ihrer Abstraktion heroisch erscheinen.

Vorbilder für die Interventionsbilder sind sowohl die geometrisch-abstrahierten Werke der russischen Avantgardekünstler, die Balla 1914 in einer Ausstellung in Rom gesehen haben konnte, sowie die *forme unique* Boccionis. Bei letzteren handelt es sich um jene fließenden Formen, die Boccioni in Werken wie der Skulptur *Einzigartige Formen der Kontinuität im Raum* erprobt hatte und die für die Dauer der Bewegung stehen. Ebenso wie Boccioni, lediglich in einer abstrakten Interpretation, dehnt Balla die Bewegung der Fahnen aus, betont ihre Schwingungen im Bildraum und erzeugt durch die „Interaktion von Farbe und Form" eine aggressive Dynamik.[1132] Rückblickend schrieb Balla in einem Brief an den Berliner Schriftsteller und Galeristen Herwarth Walden, er habe in seine Werke ab 1913 farbige Papiere eingebracht, um den Formen stärkere Farb- und Reliefwirkungen zu verleihen.[1133] So treten die Schleifen in dem Bild *Sventolamento* vor und zurück, definieren ohne Modellierung einen räumlichen Kontext und befinden sich in stetiger, violenter Verdrängung und Dynamik. Damit verbindet Balla die äußere Bewegung der wehenden Fahnen mit dem pathetischen Enthusiasmus der Demonstrierenden, beides in einer bis zur Unkenntlichkeit stilisierten Landschaft[1134] und ohne auch nur eine menschliche Figur abzubilden. Von mimetischer Darstellung befreit, wird der Inhalt nur mit Kenntnis des historischen Zusammenhangs verständlich.

[1129] Öl auf Leinwand im Originalrahmen (von Balla gestaltet), 30 x 31,2 cm, Privatbesitz.

[1130] Von dem Architekten Giuseppe Sacchi 1911 erbaut.

[1131] Boccioni, zit. nach Kölner Museums-Bulletin, Sonderheft 1/2, Köln 1990, S. 8.

[1132] Waldman 1993, S. 65.

[1133] Balla an Walden, Brief vom 2. März 1954. Zit. nach Wescher 1968, S. 62.

[1134] Calvesi 1967c, S. 141.

Nach dem Kriegseintritt Italiens im Mai 1915 setzte Balla die Serie der Interventionsbilder mit Kriegsgemälden fort. In einer Collage aus dem Jahr 1916 mit dem Titel *La guerra* (*Der Krieg*)[1135] (Abb. 52) entsteht auf der linken Bildseite aus einem kleinen schwarzen Oval, das gleich einer Pupille in einem hellen Augapfel sitzt, ein Strudel. Aus seinem Zentrum dehnen sich in Richtung der Bildränder kreisförmig die mehrfarbigen Flaggen der kriegführenden Länder aus. Diese spiralförmige Bewegung erzeugt einen immensen Sog, selbst die schwarzen Kuben, die sich ebenfalls im Kraftfeld des Strudels befinden, erscheinen dadurch perspektivisch verkürzt. Aus dem schwarzen Oval ragen vier wachsende, rote Strahlen in die rechte Bildhälfte hinein. Die Dynamik der strahlenförmigen Bewegung der roten Formen wird ergänzt durch eine weitere Bildkomponente: Auf der rechten Bildseite flieht ein Wesen im Laufschritt in Richtung des rechten Bildrandes. Die Figur ist aus gelben Dreiecken zusammengesetzt, wirkt gleichzeitig fragil wie Papier und aufgrund ihrer Uniform entpersonalisiert und mechanisiert. Doch die Uniform ist mehr fantastisch als soldatisch. Neben einer Pickelhaube trägt die Figur spitze, flügelartige Elemente auf dem Rücken. So flieht der Soldat vor dem Sog der herandrängenden alliierten Mächte.

Folglich vereint *La guerra* abstrakte und synthetische Elemente und hat einen starken Symbolgehalt. Indem er das reale Geschehen durch *Äquivalente* ersetzt – wie er es im Manifest *Futuristische Rekonstruktion des Universums* ankündigte – konstruiert Balla eine eigene Bildwirklichkeit, in der Farben und Formen den räumlichen Rahmen sowie die subjektive Stimmung übermitteln.[1136]

Insbesondere mit der Ausdruckskraft von Farben beschäftigte Balla sich intensiv. In seinem Manifest *Die Rolle der traditionellen und futuristischen Farben* (1914/15)[1137] beschrieb er die Metaphorik eines traditionellen Gelbs als „deprimierend“, des Grüns als „verstimmend“, des Blaus als „monoton“ und des Rots als „entmutigend“, wohingegen die futuristischen Entsprechungen ebendieser Farben „freudig“ (gelb), „aufregend“ (grün), „inspiriert“ (blau) sowie „leidenschaftlich“ (rot) seien.[1138] Insbesondere das futuristische Rot stimuliere „die Muskeln, das Blut, die Nerven und das Gehirn“.[1139] Der Unterschied zwischen den traditionellen und den futuristischen Farben liegt in der emotional-lebendigen Aufwertung durch den Künstler. So wirkt *La guerra* ebenso symbolisch und optimistisch-enthusiastisch wie die im Vorjahr unter dem Eindruck der interventionistischen Demonstrationen entstandene Collage *Sventolamento*, auch wenn Balla figürliche Elemente wie den fliehenden Soldaten in das Werk integriert. In der schrittweisen Konkretisierung, die Balla anhand des Kriegsgeschehens vornahm,

[1135] Öl und Collage auf Karton, 66 x 94 cm, Banca di Roma.

[1136] Vgl. Fagiolo dell’Arco 1987, S. 114.

[1137] Balla [1914/15] 1974, o. S.

[1138] Ebd.

[1139] Ebd.

liegt auch der Unterschied zwischen den Arbeiten. So fing er in *Sventolamento* eine emotionale Stimmung ein, die in *La guerra* durch die metaphorische Zusammenfassung des Krieges ersetzt wird. Mit ihrem enthusiastischen Patriotismus sind Ballas Werke die optimistischsten unter den futuristischen Kriegsbildern.[1140]

Insofern vertrat Balla auch in der Kriegsmalerei eine von den Mailänder Futuristen isolierte Position. Zwar verwendete er die Technik der Collage und schuf eine heroisch-patriotische Kriegskunst, die an Marinettis Forderungen anknüpft. Im Gegensatz zu Boccioni und Carrà verfolgte Balla dagegen das formale Ziel, seinen Bildern Relief und Mehrschichtigkeit zu verleihen.[1141]

4.5.3. Giacomo Balla: Il pugno di Boccioni

Seit 1915 arbeitete Balla an einer Serie von Zeichnungen, in denen er die futuristischen Kraft-Linien erprobte. Auf den Blättern bewegen sich die Linien energisch und frei, geradezu intuitiv im Raum (vgl. Abb. 53, 54, 56).[1142] Im Wechselspiel mit dem Bildraum entwickeln die Linien eine große energetische Spannung. Zunehmend ging Balla in den Zeichnungen dazu über, eine einzelne rote geschwungene Kraft-Linie isoliert darzustellen. Diese entspricht in ihrer Gestalt den bunten, dynamischen Farbformen der Interventionsbilder aus dem gleichen Jahr.[1143] Durch die Entkontextualisierung der Linie konnte Balla aus ihr neue Formen entwickeln.[1144] So übertrug er in einem weiteren Schritt die Kraft-Linie in eine Skulptur: *Il pugno di Boccioni*[1145] (Abb. 55). Aus dem bildlichen Rahmen ausgebrochen, dehnt sich die rote Kraft-Linie im Raum aus, definiert durch ihr Schwingen die fortwährende Dauer der Zeit. Doch die Linie ist nicht durchgängig. Sie erhebt sich aus dem Grund wie eine ansteigende Welle, um dann spitz abzubrechen. Auf ihr befindet sich eine rote Konstruktion, die an eine laufende Figur erinnert. Vergleicht man die Skulptur mit einer Zeichnung Ballas aus dem Jahr 1915 mit dem Titel *Futurismo contro Passatismo* (*Futurismus gegen Passatismus*) (Abb. 57), wird die kompositorische Beziehung zwischen beiden deutlich. Auf der linken Seite der Zeichnung befindet sich ein alter Mann als Symbol für den *Passatismus*, der von einer dynamischen Kraft-Linie, dem Futurismus, auf der rechten Bildseite attackiert und verdrängt wird. Für den Futurismus setzt Balla bildlich eine rennende Figur, deren Beine die Form von Sensen haben. Die Arme weit ausgestreckt, läuft

---

1140 Crispolti 1963, S. 23. Nach Cork haben Ballas Werke den „stärksten Aufforderungscharakter", da sie die Energie der Massendemonstrationen in „wirbelnde" Formen übersetzen. Cork 1994b, S. 320. Auch Poggi interpretiert Ballas Farb-Formen als „Hymnen". Poggi 2009, S. 55.

1141 Pierre spricht in diesem Zusammenhang von „polychromen Reliefs". Pierre 1967, S. 37.

1142 Bulzoni 1968, S. 71. Anzani sieht das Potential der Zeichnung in der freien und schöpferischen Gestaltung. Anzani 1993, S. 166. Tatsächlich setzte Balla in seinen Zeichnungen die Forderungen nach Abstraktion und Dynamik konsequent um.

1143 Cork 1994a, S. 67.

1144 Poggi 1992, S. 246.

1145 Holz, 80 x 75 x 33 cm, Privatbesitz.

die Figur zielstrebig vorwärts, ihr Kopf gleicht einem Helm. Durch die Personifikationen von *Passatismus* und Futurismus als gegensätzliche Pole ist die Zeichnung ein Sinnbild für die Verdrängung des Alten durch das Neue. So zeigt sich die Violenz des Themas inhaltlich wie formal. Auf die Skulptur übertragen, zeichnet Balla figurativ und zugleich symbolisch den dynamischen Zusammenstoß zwischen Futurismus und *Passatismus* als „Synthese formaler Gewalt“ nach.[1146]

Balla baute die Skulptur aus Holz, ein Material mit einer langen künstlerischen Tradition, das nicht die Stabilität von Marmor besitzt, aber organisch und wandelbar ist. Die rote Farbe ist die futuristische Farbe der Leidenschaft und Revolution, wie es Balla in seiner Farbenlehre definierte.[1147] Während die Ausdehnung der Formen und die Farbe genau definiert sind, deutet Balla die dynamischen Kräfte der Figur nur an.[1148] Diese konkretisieren sich inhaltlich in der stilisierten Figur mit erhobener Faust sowie formal in dem verdrängenden Wechselspiel der Linien. Indem Balla die Vorzeichnungen in eine plastische Konstruktion übersetzt, verdichtet er das aggressive Moment der Kraft-Linien.[1149] Ebenso wie in der Zeichnung *Futurismo contro Passatismo* wird das Alte in der Skulptur *Il pugno di Boccioni* durch die starke neue Macht, versinnbildlicht durch die *Faust Boccionis*, verdrängt. So ist *Il pugno di Boccioni* eine kämpferische, revolutionäre Aussage Ballas. Durch die Verwendung futuristischer Kraft-Linien in einer dynamischen Bewegung fertigte Balla die moderne Skulptur trotz des revolutionären Gestus auf der Grundlage von Konstruktion und nicht von Zerstörung. Konsequent verfolgte er die plastische Weiterentwicklung seiner Geschwindigkeitsbilder aus der Basis der dynamischen Linie[1150] und brachte die vitale Aktion, die im Futurismus seit dem *Gründungsmanifest* propagiert wurde, symbolisch zum Ausdruck.[1151]

Seine Werke zeigen, dass Balla einen von den Mailänder Futuristen gänzlich unabhängigen Stil entwickelte, obwohl er ihre Ziele teilte. In seinen Arbeiten aus den Jahren 1915/16 entwarf er im Gegensatz zu den vorgestellten Bildern Boccionis, Carràs und Severinis, die sich durch die Mystifizierung, Sublimierung sowie Technisierung des Krieges auszeichnen, abstrakte, wellenartige Formen, die an die Gestalt wehender Fahnen erinnern. Die Linie wird dabei zum wesentlichen Element der Komposition.[1152] So entwickelte er eine eigene Bildrealität, die zwar ebenfalls die Kriegsbegeisterung der Futuristen zum Ausdruck bringt, aber nur assoziativ-emotional zugänglich ist.

[1146] Fagiolo dell'Arco 2000, Nr. 3, o. S.

[1147] Vgl. Balla [1914/15] 1974, o. S.

[1148] Fagiolo dell'Arco 1987, S. 112.

[1149] Vgl. Dorazio 1970, Nr. 159, o. S. Siehe auch Taylor 1961, S. 113.

[1150] Crispolti 1963, S. 24.

[1151] Calvesi 1967d, S. 167. Vgl. auch Benzi 2008, S. 200.

[1152] Tordella 1993, S. 90.

4.6. Zwischenfazit

4.6.1. Der Kampf – eine ikonografische Kontextualisierung

Die vorgestellten Werke futuristischer Künstler umfassen eine Zeitspanne von mehr als sechs Jahren. Sie reicht von dem Beitritt der Künstler zum Futurismus, der Herausbildung einer futuristischen Kunsttheorie bis zum gemeinsamen Ziel der Intervention und den Kriegsjahren, die das Ende des Ersten Futurismus bedeuten. Erörtert worden sind die Arbeiten von fünf Künstlern, ihre individuelle Entwicklung und Ziele einbegriffen. All das ist zu berücksichtigen, wenn man sich auf die Suche nach prägenden Gemeinsamkeiten in ihren Werken macht, um inhaltliche und formale Merkmale festzustellen. Dabei sind auch die futuristischen Manifeste einzubeziehen. Da die Arbeiten der Künstler insbesondere zu Beginn der futuristischen Malerei narrativ angelegt sind, sollen auf ikonologischer Ebene[1153] die Prinzipien des ihres „Gehalts" herausgefiltert werden.

Motivisch wenden sich die Futuristen dem modernen Leben zu, das sich für sie in den Begriffen Großstadt, Gewalt und Technik manifestiert, denn die Moderne kann laut futuristischer Theorie nur auf der vollkommenen Zerstörung alles Alten aufbauen. So ist der Destruktionsgestus der futuristischen Malerei von Beginn an inhärent. Um die kulturelle Neuordnung auch in der Gesellschaft durchzusetzen, definierte Marinetti im *Gründungsmanifest* das Ziel, einen „reinigenden" Krieg[1154] herbeizuführen. Mit der Phrase hob er den kulturellen Futurismus auf eine politisch-gesellschaftliche Ebene.

Gemein ist den futuristischen Künstlern, dass sie sehr feinfühlig auf die gesellschaftlichen und kulturellen Bedingungen ihrer Zeit reagieren. Die Werke der Mailänder Maler Boccioni, Carrà und Russolo zwischen 1910 und 1912 sind inhaltlich als Reaktionen auf ihr Leben in der Großstadt zu lesen. Sie thematisieren sowohl alltägliche Situationen wie aktuelle politisch-ökonomische Probleme. Die Künstler überschritten die Grenze vom künstlerischen zum politischen Futurismus, indem sie aktuelle politisch-soziale Konflikte in ihren Arbeiten aufgriffen. Einzig der Libysche Krieg wird in der futuristischen Kunst nicht reflektiert. Möglicherweise ist dies darauf zurückzuführen, dass die futuristischen Künstler in dieser Zeit noch an der Ausbildung ihrer Kunsttheorie arbeiteten.

Zwar proklamieren die futuristischen Manifeste eine künstlerische Bewegung, die „Neues" aus den Erkenntnissen der Wissenschaft bezieht, stilistisch suchten die Künstler jedoch zunächst, die ihnen vertrauten Techniken des Divisionismus und Symbolismus weiterzuentwickeln. Bewusst intendierten die Maler eine provokative und emotional berührende Atmosphäre in den Werken, die, gemäß der Aus-

[1153] Im Folgenden nach Panofsky [1955] 2006, S. 37ff.

[1154] So heißt es im *Gründungsmanifest*: „Der Krieg ist die einzige Hygiene der Welt." Marinetti [1909] 1972, S. 34.

sage „Wir setzen den Betrachter mitten ins Bild“[1155], die Menschen aufrütteln sollte. Wichtiges Instrument ist dabei die räumliche Gestaltung. Vor dem Betrachter parallel ausgebreitet entwickeln sich die Bildszenen in Boccionis *La città che sale*, Carràs *Funerali dell'anarchico Galli* sowie Russolos *La rivolta*. Einheitlich führen die Künstler dominante Linien, sogenannte Kraft-Linien, in die Werke ein, die den Betrachter geradezu in die Szenen hineinziehen, ihn selbst zum Bestandteil der Bilder machen. Damit gibt der Künstler seine Empfindung angesichts des Geschehens direkt an den Betrachter weiter.[1156] Indem die Maler Massenszenen, Schlägereien, Demonstrationen und Revolten thematisieren, wirken die Bilder agitativ auf den Betrachter. Ebenso handelt es sich bei der Überschreitung der Grenze von Kunst und Leben um einen aggressiven Akt. Die Futuristen vermitteln die Gewalt in ihren Bildern und beschwören eine gesellschaftliche Transformation, erst antibürgerlich, ab 1914 nationalistisch.[1157] Diese Art der Wirkungsästhetik verleiht der futuristischen Malerei eine weitere Dimension: das Ziel der Maler, durch die Bilder eine politische Revolte in Gang zu setzen.[1158] Ihre Ambition hat ein subjektives und anti-rationales Fundament und der Zugang zu den Werken der Künstler ist demnach nur über die historische und ideelle Einordnung der Bewegung des Futurismus möglich.

In der ersten Phase futuristischer Malerei bis 1912 orientierten sich die Maler an dem Revolutionsgestus der Anarcho-Syndikalisten. Es lag ihnen in einem übergeordneten Kontext daran, in ihren Bildern heroische Gewalttätigkeit auszudrücken. Diese Form der Wirkungsästhetik ist jedoch auch der zentrale Punkt der Kritik an der futuristischen Malerei, wie jener Karl Schefflers. Und auch Carl Einstein bemerkte: „Bild und Form der Futuristen entstehen aus der Handlung und verbleiben im Strom erlebnishaften Sehens und Vorstellens.“[1159] So bedienten sich die Futuristen Boccioni, Carrà und Russolo bis 1911 – trotz ihrer aggressiven, auf die Moderne ausgerichteten Programmatik – einer traditionellen Form der Schilderung, die in Carràs Bild z.B. an die Schlachtenmalerei Uccellos anknüpft. Ihr zentrales Verdienst besteht in der Transformation dieses ikonografischen Musters zu Mehrdeutigkeit, indem sie die Beziehung zwischen Sieger und Unterlegenem offen lassen und stattdessen die Freisetzung der Energie im ständigen Kampf feiern.

Stellt das Jahr 1913 einen Wendepunkt in der futuristischen Bewegung dar, in der die umfangreichste inhaltliche Vielfalt sowie stilistische Autonomie in den Bildern herrscht, steht ab 1914 historisch bedingt der Erste Weltkrieg im Zentrum der futuristischen Kunst. Marinettis Brief an Severini vom November 1914 gilt als

[1155] Boccioni/Carrà/Russolo/Balla/Severini [1911] 1972, S. 41.

[1156] Vgl. Jürgens-Kirchhoff 1984, S. 87.

[1157] Vgl. Poggi 2009, S. 57 und S. 61. Vgl. auch Hulten 1986, S. 16f.

[1158] Die Argumentation folgt Antliff. Antliff 2000, S. 720ff.

[1159] Einstein [1926] 1996, S. 176.

Zeugnis der Begründung des Genres der futuristischen Kriegsmalerei und markiert das Ende der unabhängigen Avantgarde. In unterschiedlicher Quantität stellten sowohl Boccioni und Carrà als auch Balla und Severini Kriegsbilder her. Doch die Szenarien, die sie bildlich vermitteln, fußen nicht auf eigener Erfahrung, sondern auf Zeitungsberichten und einer Kriegsverherrlichung, die seit dem *Gründungsmanifest* Bestandteil der Bewegung war. Der Krieg dient demnach dazu, die Kunst zu inspirieren, indem er durch „Beschleunigung und Zerstreuung“[1160] die reinste Form des aktiven Lebens symbolisiert. Die futuristischen Kriegsbilder sind Ideen des Kriegserlebnisses, die Künstler greifen einzelne Szenen des siegreichen Kampfes heraus, ohne sie in den Gesamtkontext aus Vernichtung und Zerstörung zu setzen. Insbesondere Balla stellt mit seinen Interventionsbildern den Krieg auf die Ebene der Massenaktivierung, in der das Individuum zugunsten einer „operativen Strategie“[1161] zurücktritt. Diese Merkmale der positiven Konnotation von kriegerischer Handlung als natürliche, evolutionäre Handlung distanzieren die futuristische Kriegsmalerei von der Realität und lassen sie zu einer allegorischen Kunst werden.[1162]

Die Motive der Futuristen konkretisieren sich demnach in verschiedenen Phasen. Von 1910 bis 1912 zelebrieren sie ihre Liebe zum modernen Leben in Szenen der lebendig-dramatischen Großstadt. Gesellschaftliche Missstände sind inhaltlicher Bestandteil der Gemälde. Dies ist jedoch nicht ausschließlich auf soziales Engagement zurückzuführen. So vermitteln die Arbeiteraufstände in Mailand auch jenen Ereignischarakter, den die Futuristen dem modernen Zeitalter verknüpfen. Die Kriegskunst ab 1914 entwickelt erneut eine symbolische Darstellungsform mit der Wiedergabe von Kampfmotiven bei Severini und einer abstrahierenden Bildsprache bei Boccioni und Carrà, die mit Collage-Elementen einhergeht. Die Futuristen thematisieren dabei emotionale oder technizistische Szenen, sie zeigen lediglich Kriegssymbole und nicht die Praxis der Kriegsführung. Es handelt sich dabei um eine Beobachtung, die auch für die frühen Bilder um 1910 bis 1912 gilt. Bereits hier suchen die Futuristen, eine gesellschaftliche Energie nach außen auf den Betrachter übertragen. Auch wenn die Künstler dabei zunächst mit traditionellen Bildmustern arbeiten, ist diese Art der emotionalen Vergegenwärtigung dem Futurismus eigen.

Auffällig sind zwei Tendenzen, die Verwendung traditioneller Bildmuster und Inhalte wie in den Reiterbildern der Futuristen ab 1914 sowie die Spannung zwischen figürlicher Schilderung und abstrahierter Formen. Beide markieren einen

[1160] Ehrlicher 2001a, S. 170. Diese Art der Kriegsbegeisterung findet sich auch unter deutschen Avantgardekünstlern. Vgl. Jürgens-Kirchhoff 1993, S. 66. So auch Segal 1997, S. 75.

[1161] Bartsch trifft die Aussage für die futuristische Kriegsmalerei, auf Balla ist die Feststellung besonders zutreffend, da seine Interventionsbilder einer Reihe zugehörig sind und am stärksten auf den Krieg Bezug nehmen. Bartsch 2002, S. 43.

[1162] Vgl. Holsten 1976, S. 46.

künstlerischen Rückzug, der der Sprachlosigkeit des Krieges geschuldet ist. Gleichzeitig glorifizieren die Futuristen den Krieg in einer Art der Stilisierung, die fern jeglicher Realität ist. Die Diskrepanz zwischen den Hoffnungen der Futuristen im Hinblick auf den Krieg und der erlebten Realität kommt so in der Antizipation des Kriegsgeschehens – vor dem Eintritt Italiens in den Ersten Weltkrieg – in symbolischen Bildern zum Ausdruck.

4.6.2. Das Reitermotiv

In den futuristischen Kriegsbildern Boccionis, Carràs und Severinis taucht wiederholt ein Thema auf: Pferd und Reiter. Es handelt sich dabei zwar um ein klassisches Motiv der Schlachtenmalerei, zugleich stehen die Reiterbilder insbesondere im Werk Boccionis am Ende einer langen inhaltlichen und stilistischen Auseinandersetzung mit dem Sujet.

In frühen Zeichnungen zwischen 1907 und 1910 schilderte Boccioni Pferde als Arbeitstiere oder im Kontext der Allegorie des reitenden Todes. Zeichnerisch angelegt, konstruierte er die Tiere mit schwarzen Linien und eckigen Konturen. Sie wirken dadurch versteift, als ob sie ihre Gliedmaßen nur mühsam bewegen könnten. In der vorbereitenden Skizze zu *Beata Solitudo – Sola Beatitudo* aus dem Jahr 1908 (Abb. 2) zeigt sich eine weitere Facette des Tieres: ein innerer, unbändiger Geist, der sich in der stürmischen Kopfbewegung und dem wilden Ausdruck des Tieres manifestiert. Auch Carràs frühe Arbeiten knüpfen an diese symbolistische Auffassung an: Mit ebenso dürren Körpern und schwer beweglichen Gliedmaßen sind die Pferde in seinem frühen Gemälde *Cavalieri di apocalisse* motivisch und stilistisch mit Giovanni Previatis symbolisch-divisionistischen Pferdebildern verwandt. Gleichermaßen erinnern die Darstellungen Boccionis und Carràs in ihren anatomischen Formen und der psychologischen Interpretation des Motivs an Pferdezeichnungen Albrecht Dürers.[1163]

Von Boccioni liegen darüber hinaus auch Zeichnungen von Pferden als Arbeitstieren vor. Grundlage dafür waren sicherlich seine Beobachtungen in der Stadt und den Industrielandschaften Mailands. Denn trotz der fortschreitenden Technisierung des Verkehrs und der industriellen Arbeitsprozesse wurden Arbeitspferde zu Beginn des 20. Jahrhunderts noch als Lastentiere eingesetzt.

In zwei unbetitelten Zeichnungen, die um 1910 entstanden sind, konkretisierte Boccioni die Beziehung zwischen Mensch und Tier (Abb. 58–59). In einer signierten Federzeichnung versucht ein auf der rechten Bildseite stehender Mann unter Aufbietung all seiner Kräfte ein Pferd, von dem nur der Kopf und die Vorderläufe zu sehen sind, an einem langen Zügel von der linken Bildseite zu sich zu ziehen. Das Tier wirkt stoisch und lässt sich nur mühsam bewegen. Das Bildzentrum ist unbezeichnet, sodass die Gegenpole des Mannes, der sein Gewicht auf seinen ganzen Körper verteilen muss, sowie die widerstrebende Kraft des Pferdes deut-

[1163] Vgl. Calvesi 1967b, S. 63.

lich hervortreten. Eine zweite Zeichnung zeigt das Sujet dupliziert: Zwei weitere Männer ziehen die Zügel von zwei Pferden, die wie die Männer mit schwarzer Farbe koloriert sind. Das Pferd im Vordergrund steht starr, das hintere Tier hat ein Bein leicht angehoben, bereit, dem Druck nachzugeben. Doch die Kräfteverhältnisse sind nicht ausgeglichen. Die Pferde überragen die Männer weit und tragen zudem ein Geschirr, was ihnen zusätzlich Gewicht verleiht. Die Zeichnung hat einen satirischen Charakter, denn die Stärke und Willenskraft der Tiere sind für den Menschen unerreichbar. Boccionis Zeichnungen versinnbildlichen seine Vorstellung des Tieres als vom Menschen unabhängiges Wesen. In seinem Werk *La città che sale* steigert er diese Aussage, indem die Energie der Pferde die Szene dominiert und ebenso wie das Sonnenlicht geeignet ist, die Atmosphäre zu zersetzen.

Mit der Darstellung des Pferdes als Sujet überschreitet Boccioni die Grenzen der futuristischen Dogmatik, da in den Manifesten die Bedeutung des Pferdes oder – im Allgemeinen – des Tieres nicht formuliert ist. Angelegt in der futuristischen Ästhetik ist dagegen ein Bild des Menschen, der in der Moderne durch die Maschine komplettiert wird. So werden in den Manifesten Automobile, elektrische Verkehrsmittel sowie Fabriken oftmals mit menschlichen und tierischen Attributen ausgestattet. Wenn Marinetti im *Gründungsmanifest* seinen Wagen als „schnaufende Bestie“[1164] bezeichnet, skizziert er mit Worten sein Automobil als Ungeheuer mit animalischer Kraft, dessen Bändigung aussichtslos und somit sublim erscheint. In diesem Sinne kann der Mensch in der futuristischen Ideologie nur durch die Dynamik der Maschine eine energetische Verbindung mit dem Universum eingehen:[1165] Die Maschine wird zur ethisch-sozialen Metapher für die Verwandlung in der Moderne. Wie kein anderer Begriff weist das Automobil in der futuristischen Rhetorik auf einen Antagonismus der Moderne hin: die Simultaneität von Beständigkeit und Veränderung, energischer Freude und Zukunftsangst.[1166] Der Reiz der Maschine liegt für die Futuristen, so scheint es, gerade in deren implizierter instinktiver Unberechenbarkeit. So werden zwei gegenläufige Tendenzen offenbar. Einerseits nutzt Marinetti im *Gründungsmanifest* Tierattribute, um Maschinen zu beschreiben. Dabei sind diese Eigenschaften – Wildheit und Unbezähmbarkeit – positiv konnotiert. Angewendet auf die Maschinen zeugen sie von Lebendigkeit, Energie und Stärke. Auf der anderen Seite finden die Tiere selbst keine Erwähnung. Es scheint, als hätten die Maschinen sie überflüssig gemacht. Marinetti zeigt sich hier seiner Zeit voraus. Der Anachronismus besteht

[1164] Marinetti [1909] 1972, S. 31.

[1165] Pietropaolo 2009, S. 41.

[1166] Meter erkennt in der Dichtung Marinettis über das Automobil „Angst und Freude“. Meter 1977, S. 82. Hewitt resümiert, dass das Automobil eine Metapher für Marinettis soziale Vision aus Konflikt und Lösung sei und daher den Antagonismus der Moderne repräsentiere. Hewitt 1993, S. 142.

darin, dass Automobile keineswegs Pferde als Arbeitstiere im täglichen Leben abgelöst hatten.

Ist der von Marinetti entworfene Futurismus technizistisch geprägt und optimistisch auf die Zukunft des 20. Jahrhunderts ausgerichtet, zeigen die Künstler in ihren Werken auch skeptische Tendenzen. Insbesondere Boccioni schwankt zwischen den Gegenpolen Technik und Natur und reflektiert die Synthese aus Wissenschaft und elementarer, natürlicher Intuition, die das moderne Zeitalter prägt. In seinem Tagebuch notierte er 1907: „Es scheint mir, dass heute, während wissenschaftliche Analysen es uns ermöglichen, das Universum so wunderbar zu sehen, der Kunst die Aufgabe zukommt, […] Werkzeug eines neuen, positiven Idealismus zu sein. Es scheint mir, dass Kunst und Künstler heute in einem Konflikt zu der Wissenschaft stehen“.[1167] Das menschliche Kraftpotenzial zum Aufbruch kann sich für Boccioni nur durch die Vereinigung beider Pole entwickeln. In *La città che sale* stattet er das Pferd mit einer natürlichen Energie[1168] aus, die weder Mensch noch Maschine aufgrund ihrer körperlichen Grenzen aufbringen können. Folglich symbolisiert das Pferd das dynamische Ideal Boccionis, das „das Wandelbare in der Existenz“[1169] verkörpern kann. Dynamik manifestiert sich für ihn in den zwei Zuständen der absoluten und relativen Bewegung und wird von lebendigen Organismen hervorgebracht.[1170] Auf die Lehre Bergsons zurückgreifend, definiert er Dynamik als freies, ständiges Werden, das nur aus der Synthese von Psyche und Körper hervorgehen kann.[1171] Die Maschine mit ihrer rationalen Mechanik ist unweigerlich der Gegenpol dieser Auffassung von natürlicher Energie. Zwar propagiert Marinetti die Vereinigung von Geist und Körper in der Einheit von Mensch und Maschine, Boccioni scheint das Ideal jedoch bereits im Tier gefunden zu haben. So wird das Pferd in Boccionis Werk *La città che sale* zum Sinnbild des proletarischen Aufstandes und Vorboten der modernen Zeit. In der Reihe *Cavallo + Case* entwickelt das Pferd in Bewegung gar eine formverändernde Kraft, indem die Häuser und Landschaft kubisch in der Geschwindigkeit des Tie-

[1167] „Mi sembra che oggi mentre l'analisi scientifica ci fa vedere meravigliosamente l'universo, l'arte debba farsi interprete del risorgere poderoso, fatale d'un nuovo idealismo positivo. Mi sembra che l'arte e gli artisti siano oggi in conflitto con la scienza“. Tagebucheintrag vom 14. März 1907, in: Boccioni, Scritti 1971, S. 236.

[1168] Carollo beschreibt die „unbezähmbare Energie und mitreißende Kraft“ der Pferde. Carollo 2004, S. 56. Siehe auch Ballo 1964, S. 219.

[1169] Calvesi 1987, S. 71.

[1170] Boccioni: Absolute und relative Bewegung, in: Boccioni, PSF [1914] 2002, S. 120. Zwar schreibt Boccioni davon, seine Theorien auch auf Maschinen oder andere nicht-lebendige Gegenstände übertragen zu können, dennoch unterstellt er den Gegenständen eine Psychologie, einen inneren Willen, der sich nur bei lebendigen Dingen findet.

[1171] Petrie 1974, S. 146. Vgl. dazu Henri Bergson: *Les Donnes Immediates de la Conscience*, *Materie et Memoire*. Eine ähnliche Intention ist auch bei dem deutschen Künstler Franz Marc zu erkennen, der das Geistige, die Widersprüche in der modernen Gesellschaft innerhalb der Tierwelt zum Ausdruck brachte. Öhlschläger 1999, S. 390ff.

res aufgelöst werden. Die Arbeiten unterscheiden sich zwar stilistisch und spiegeln Boccionis Studium des Kubismus wider, aber sie kreisen doch im Kern nur um ein Thema: die geradezu expressive Organisation der Materie in ihrer Abhängigkeit von der absoluten, dem Universum und der subjektiven, jedem Gegenstand innewohnenden Bewegung.[1172]

In den Kriegsbildern Boccionis, Carràs und Severinis um 1914/15 sind Pferde auf die immer gleiche Weise dargestellt. In Seitenansicht galoppieren die Tiere durch das Bild. Die Reiter sind Soldaten, Lanzenreiter, oft vervielfacht wie bei Boccioni und Severini. Lanzenreiter zählen zu den ältesten Kavalleriegattungen der Neuzeit.[1173] Obwohl die Reiter bereits im 18. Jahrhundert zumeist mit Pistolen statt Lanzen ausgestattet waren, waren auch die traditionellen Lanzenreiter noch im Ersten Weltkrieg in Europa präsent. Durch die Teilung Polens erwarben sowohl Österreich-Ungarn als auch Russland Reiterstaffeln, doch auch andere Staaten wie Deutschland und Frankreich setzten Lanzenreiter zu Beginn des Krieges ein.[1174] Als die Fronten zunehmend starr wurden, erlitten die Reiterstaffeln im Stellungskrieg jedoch große Verluste.[1175] Eine lange Bildtradition hat das Motiv der Lanzenreiter und findet sich bereits in mittelalterlichen Kriegsbildern und Darstellungen von Ritterspielen. Folglich haftet dem Sujet eine archaische Qualität an, die die Futuristen insbesondere als heroisierendes Bildelement nutzen. Denn indem Boccioni und Severini gestaffelte Heere zeigen, suggerieren sie gleichzeitig Bewegungszustände wie eine undurchdringliche Front. Die Wirkung der Bilder ist indes sehr unterschiedlich. Sind die Lanzenreiter bei Boccioni mit einer gefährlichen, geradezu „dämonischen" Energie ausgestattet, schafft Severini eine geradezu unwirkliche Ordnung und Carrà zeichnet General Joffre in *Inseguimento* spielerisch nach, betont durch Collage-Elemente aus Werbung und Entertainment.[1176] Auffällig ist, dass die futuristischen Maler eine prämoderne Kampfsituation thematisieren, deren archaischer Charakter und Tradition gegenüber der Realität des Ersten Weltkrieges überwiegt. Damit offenbaren sie eine symbolische und illustrative Sicht auf den Krieg, die in extremem Kontrast zu den Forderungen aus den Manifesten nach Technizität und Moderne steht.

[1172] Ballo definiert Boccionis künstlerische Umformung als „plastische Organisation von Geschwindigkeit". Ballo 1964, S. 328.

[1173] Im Folgenden nach Meyer 1982, S. 176ff. Ulanenregimenter gab es seit dem 18. Jahrhundert in Polen, Die Kosaken hingegen stammten aus der russischen Steppe.

[1174] So verfügte Russland über 29 Divisionen, Deutschland über elf, Frankreich über zehn und Großbritannien über eine Division. Zu Kavalleriekämpfen kam es jedoch wegen der großen Verluste an der Westfront nur im Herbst 1914 (sowie ab 1917 an der Ostfront). Westwell 2012, S. 48f.

[1175] Gless 1980, S. 101. Siehe auch Jürgens 1956, S. 53. „Nur auf den Kriegsschauplätzen, auf denen der Bewegungskrieg sich länger hielt oder nach dem Durchbrechen der feindlichen Front wieder aufgenommen wurde, spielte die Reiterei noch eine beschränkte Rolle." Meyer 1982, S. 186.

[1176] Vgl. Cork 1994a, S. 64.

Tiermotive finden sich dagegen in der Vorkriegszeit auch in den Arbeiten expressionistischer Künstler wie Franz Marc (1880–1916). In Werken wie *Die kleinen gelben Pferde*[1177] beschreibt Marc die Natur der Tiere als geradezu sakralen Idealzustand, zu dem der Mensch zurückfinden müsse. Dem vergleichbar attestiert auch Boccioni den Pferden eine natürliche Energie, die der Mensch nicht aufbringen kann. Der wesentliche Unterschied zwischen den Tierdarstellungen Marcs und der Futuristen ist jedoch, dass Boccioni, Carrà und Severini die Tiere immer in Verbindung mit Menschen zeigen. So geht es Boccioni in *La città che sale* einerseits darum, den Kräfteunterschied zwischen Tier und Mensch aufzuzeigen und in einem zweiten Schritt die Pferde aufgrund ihrer Instinkte und Energie als Vorboten der Moderne auftreten zu lassen. Marc zeigt dagegen einen Urzustand, den der Mensch durch Zivilisierung und Entfremdung schon eingebüßt hat.[1178] Die unterschiedlichen Auffassungen beeinflussen die Schilderung der Tiere. Anders als Marc, der die Tiere in unberührter Natur zeigt, sind die Pferde in Boccionis Arbeiten stets in den Kontext des Bildthemas eingebunden, in die erwachende Stadt ebenso wie in den Kriegsschauplatz der Lanzenreiter und werden als realer und bedeutender Bestandteil des täglichen Lebens erfasst. Insbesondere Boccioni nutzt das Motiv, um sich seine Eigenständigkeit gegenüber dem technizistisch geprägten Futurismus Marinettis zu bewahren.[1179] Somit ist das Pferd bei Boccioni zugleich ein Sinnbild seiner Werte.[1180]

4.6.3. Die Wechselwirkung von Abstraktion und Gegenständlichkeit

Zu den auffälligsten Stilmerkmalen in der futuristischen Malerei zwischen 1910 und 1915 zählen die stetigen Bemühungen der Künstler, ihre Sujets zu stilisieren und abstrahieren.[1181] Dabei handelt es sich um eine elementare Forderung aus dem *Technischen Manifest.* Sind die frühen futuristischen Gemälde von Boccioni noch dem Divisionismus verbunden, zeigen sich bei Carrà und Russolo symbolistische Einflüsse. Die Stilisierung in Boccionis Arbeiten *La rissa* und *La città che sale* basiert demnach auf der wissenschaftlichen Analyse des Lichts, das die Konturen

[1177] Öl auf Leinwand, 66 x 104 cm, Staatsgalerie Stuttgart.

[1178] Im Gegensatz dazu stellte Franz Marc Pferde selten in Verbindung mit Menschen dar (lediglich in einigen Zeichnungen). Marc betonte dagegen die Naturseele der Tiere, die den Menschen durch Zivilisierung verloren gegangen sei. Kat. Ausst. Neu-Ulm 2013, S. 26f.

[1179] Calvesi 1967b, S. 72.

[1180] Ebd.

[1181] Hinz argumentiert, dass sich die Werke der Futuristen nicht mit stilanalytischen Kategorien erfassen lassen, da ihnen eine politisch-ideologische Haltung zugrunde liegt. Hinz 1985, S. 30. An dieser Stelle wird jedoch die Ansicht vertreten, dass die Analyse futuristischer Gemälde stilkritisch erfolgen muss, da es sich dabei um den Maßstab handelt, an dem sich die Ziele der futuristischen Manifeste messen lassen. Auf eine stilkritische Betrachtung kann insbesondere nicht verzichtet werden, da die futuristische Malerei zwischen 1910 und 1915 zwischen Figuration und Abstraktion changiert.

der Körper auflöst. Russolo abstrahiert dagegen die Figuren und Formen in *La rivolta* zu Zeichen. Der Maßstab richtet sich nach der Bedeutung der Objekte, die er subjektiv bestimmt. Den ersten futuristischen Gemälden liegen diese gegensätzlichen Tendenzen zugrunde, die auf objektiver und subjektiver Wahrnehmung beruhen. Ihre Gemeinsamkeit ist ihr Ziel, eine futuristische Formensprache zu entwickeln und die Vorgaben der Manifeste umzusetzen.

Zielgerichtet arbeiten die Künstler erst nach ihrer Parisreise 1911 an der Form, nachdem sie die kubistische Malerei Picassos und Braques mit ihren geometrischen Formen kennenlernten. Somit lösen die Futuristen sich von der mimetischen Wiedergabe ihrer Sujets und erzeugen eine Idee von Räumlichkeit in der Fläche. Dazu brechen die Maler zunächst die Konturen ihrer Modelle auf und vereinfachen deren Formen, sodass die Substanz der Dinge bestehen bleibt. Das Grundelement dabei ist die Facette, die den Gegenstand festigt und die zerklüftete Ansicht bedingt.[1182] Zwar nähern sich die Kubisten einer dreidimensionalen Sicht, der Betrachter muss jedoch, will er den Gegenstand erkennen und mit einer Erinnerung der Wirklichkeit verknüpfen, selbst aktiv werden. Die Kubisten verdichten so die Wahrnehmung des Objektes im Bild.[1183]

In der kubistischen Formzerlegung finden die futuristischen Maler ihr Instrument zur Deformation und Konstruktion, das sie zuvor in Divisionismus und Symbolismus gesucht hatten. Sie deuten die künstlerische Technik jedoch um, intendieren durch die Zersplitterung nicht dreidimensionale Statik, sondern streben danach, die jedem Objekt innewohnende Dynamik und Simultaneität verschiedener Zustände aus Erinnerung und Erscheinung wiederzugeben.[1184] Dass Carrà mit *I funerali dell'anarchico Galli* ein bereits fertiggestelltes Bild nach der Parisreise nochmals überarbeitet, zeigt den direkten Einfluss des Kubismus auf die futuristische Malerei.

Doch aus welchem Grund kündigen die Futuristen schon in den Maler-Manifesten von 1910 und 1911 eine abstrakte Kunst an? Immerhin haben sie zu diesen Zeitpunkten noch keine stilistische Lösung dafür gefunden. Dies kann auf zwei Ursachen zurückgeführt werden. Zum einen liegt es im Selbstverständnis der Futuristen als Avantgardebewegung begründet, dass sich die Maler von der traditionellen, figürlichen Malerei abwenden. Zum anderen suchen sie, sich der Wirklichkeit anzunähern. Doch die sichtbare Realität entspricht nicht den wissenschaftlichen Erkenntnissen – die Physiker Max Planck und Albert Einstein haben nachgewiesen, dass alle Objekte aus kleinsten Partikeln, Atomen, bestehen, die sich in fortlaufender Bewegung befinden. Die Futuristen folgern daraus, dass sie die wis-

---

[1182] Vgl. Gerhardus/Gerhardus 1977, S. 18. Vgl. auch Lista 2009b, S. 101.

[1183] Vgl. Gerhardus/Gerhardus 1977, S. 8. Vgl. zur abstrakten Malerei der Expressionisten kurz vor Kriegsbeginn Jürgens-Kirchhoff 1993, S. 53. Sowie Bolz 1989, S. 158.

[1184] Vgl. Boccioni: Was uns vom Kubismus unterscheidet, in: Boccioni, PSF [1914] 2002, S. 76ff.

senschaftliche Wirklichkeit als Grundlage der modernen Welt nur durch Deformation und Abstraktion wiedergeben können.

Folglich stellen die Futuristen die Forderung der Abstraktion in der Malerei auf und im *Technischen Manifest* von 1911 argumentieren sie, dass sich das moderne Zeitalter vor einem einheitlichen Ausdruck verschließe, Dynamik, Elektrizität und Gewalt bedingen eine fragmentarische Auffassung.[1185] Dabei handelt es sich um ein Charakteristikum der modernen Kunst, mehr noch ist diese Haltung das Fundament einer länderübergreifenden Avantgarde, die darauf zielt, eine Chiffre für die Moderne zu finden und neue Zeichensysteme zu etablieren, die die Dialektik des modernen Lebens widerspiegeln. Die Aufgabe der Bilder ist es vielmehr, die moderne Welt zu beschreiben.[1186]

Im Futurismus stehen die Idee und die Worte indes am Beginn der künstlerischen Arbeit. Im Katalog zu Ausstellung in der Berliner Galerie Der Sturm stellen die Künstler 1912 fest:

> [Wir] schaffen eine Art eindrucksvolle Atmosphäre, indem wir mit unserer Intelligenz die Sympathien und Berührungspunkte suchen, die zwischen der äußeren Szene (konkret), und der inneren Anteilnahme (abstrakt) bestehen. Diese augenscheinlich unlogischen, unerklärlichen Flecke, Linien, Farbzonen: sie sind die geheimnisvollen Schlüssel zu unseren Bildern. […] Jeden Tag zerstören wir in uns und unseren Bildern die realistischen Formen und klaren Einzelheiten, die dazu gedient haben, einen gemeinsamen Auffassungspunkt zwischen uns und dem Publikum herzustellen. Damit die Menge unsere wunderbare geistige, ihm unbekannte Welt genießen kann, verschaffen wir ihm deren materielle Empfindung.[1187]

Somit verfolgen die Künstler das Ziel, sich von der figürlichen Wiedergabe zu entfernen und die realen Objekte durch sie charakterisierende Linienkräfte zu ersetzen. Hierbei handelt es sich um die charakteristischen Zeichen, die die Objekte sowohl in der sichtbaren Realität als auch in der wissenschaftlichen Wirklichkeit beschreiben. Bemerkenswert ist der Zeitpunkt der Veröffentlichung: Nach der Parisreise adaptieren die Futuristen Merkmale des kubistischen Stils und erreichen damit eine neue markante Form der Stilisierung, die so in ihren Arbeiten vorher nicht zu finden ist. Folglich geht zwar die „Zerstörung der realistischen Einzelheiten" stilistisch auf den Kubismus zurück, die Futuristen begründen diesen Schritt jedoch subjektiv-emotional aus der Sicht des Künstlers und reflektieren damit ihre Kunsttheorie. So fassen sowohl die Mailänder Futuristen als auch Balla und Severini Linien und Rhythmen nicht mehr nur als kompositorische, formgebende

[1185] Vgl. Dabrowski 1985, S. 18. Vgl. Bonnet 2004, S. 22. Vgl. dazu auch Apollinaire 1970, S. 272.

[1186] So ist die semiotische Bildauffassung in der Moderne eng mit der sprachlichen Äußerung verknüpft und die Bilder werden zu Elementen der Zeichensysteme. Schweppenhäuser 2007, S. 250.

[1187] Boccioni/Carrà/Russolo/Balla/Severini 1912, S. 21f.

Elemente auf, sondern begreifen sie als psychologische Kräfte.[1188] Die Atmosphäre des Bildes bestimmt daher die von den Gegenständen evozierten Emotionen. So wird die sichtbare Stilisierung der erweiterten Sensibilität unterworfen, denn die Futuristen treiben die Formauflösung stetig voran, um Dynamik zum integrativen Bestandteil jedes Körpers zu machen und die sichtbare Welt zu dekonstruieren.[1189] Das erfordert, sich in das Sujet sowie dessen Wahrnehmung durch den Betrachter geistig hineinzuversetzen.[1190] So wird das Objekt in eine bildlich-materielle und emotive Umwelt transportiert. Carl Einstein erkennt in der an die Wissenschaft angelehnten „Zahlenromantik" der Futuristen ein poetisches Element:

> Die Farbe führt zur Formzertrümmerung, da sie die Körper ins Relative, Schwankende verflattert; während die Linie eine bleibend vorstellbare Form verbürgt; so gewinnt die Farbe nur Geltung, wenn sie vom Geometrischen beherrscht wird; man ordne sie, von den komplementären Gegensätzen und der Tonfolge ausgehend, gemäß den Längen farbigen Schwingungen; hier wird die Verwandtschaft zwischen Malerei und Musik offenbar.[1191]

Ganz ähnlich versucht Boccioni bereits 1912 in einem Brief an Nino Barbantini seine abstrahierte Formensprache zu konkretisieren:

> Die Synthese – angesichts der zunehmenden Tendenz des menschlichen Geistes, das Konkrete mittels der Abstraktion wiederzugeben – kann nur durch objektive Elemente vergeistigt ausgedrückt werden. Diese Vergeistigung ist durch reine mathematische Werte sowie geometrische Abmessungen gegeben, anstelle der alten Nachbildung werden jetzt mechanische Mittel benutzt.[1192]

In diesen Zeilen bekennt sich Boccioni deutlich zu einer an die Mathematik angelehnten, abstrakten Malerei, die die Nachbildung der Natur abgelöst habe.

Die futuristische Formsprache entwickelt sich demnach bis 1911 zu einer dynamischen Auflösung der Formen durch Farbe, Kontraste und Symbole,[1193] während sich die Künstler in der Folge das Zergliederungssystem des Kubismus zu Eigen machen.[1194] Dabei weisen die Futuristen auch individuelle Ansätze auf. So

---

[1188] Vgl. Tordella 1993, S. 90.

[1189] Vgl. Taylor 1961, S. 14.

[1190] Vgl. Gehlen 1960, S. 135 und S. 141. Vgl. zum Expressionismus Bonnet 2004, S. 22.

[1191] Einstein [1926] 1996, S. 179.

[1192] „Questa sintesi – data la tendenza sempre più accentuata dello spirito umano di dare il concreto per mezzo dell'astratto – non può essere espressa se non per mezzo di elementi oggettivi spiritualizzati. Questa spiritualizzazione sarà data da puri valori matematici, da pure dimensioni geometriche, in luogo della riproduzione tradizionale, ormai conquistata dai mezzi meccanici". Boccioni an Nino Barbantini, Brief vom 12. Februar 1912, in: Boccioni, Scritti 1971, S. 347.

[1193] Crispolti 1976, S. 54.

[1194] Ebd., S. 55.

schildern sie keine statischen Sujets, sondern überwiegend Bewegungsabläufe und arbeiten zudem mit intensiven Farben. Der wichtigste Punkt ist jedoch sicherlich die Umwertung des kubistischen Stils zu einer Formfrage, die die Futuristen mit ihrer auf der Sensibilität des Künstlers beruhenden ästhetischen Theorie aufladen. So intendieren die futuristischen Künstler eine starke dynamische und emotionale Energiefreisetzung, die die Abstraktion bedingt und Destruktion und Deformation des Objekts zielen darauf, sein Inneres freizulegen. Nicht zuletzt betonen sie die Abstraktion schon im Maler-Manifest von 1910 als Angriff auf die traditionelle Kunst.[1195]

Demnach kann die Kenntnis des Kubismus letztlich als wichtigster Impuls in der frühen Entwicklung der futuristischen Malerei gelten und der Gewaltgestus wird erstmals von der symbolischen um eine konstruktive Dimension erweitert. Trotz ihrer Dialektik sind Destruktion und Konstruktion untrennbare Bestandteile in der futuristischen Malerei. Denn obwohl die Futuristen den kubistischen Stil adaptieren, wirken ihre Bilder ungleich aggressiver. Dies hat zwei Gründe. Zum einen bleiben die futuristischen Maler ausnahmslos stärker der sichtbaren Realität verhaftet als Picasso und Braque, so dass die gesellschaftlichen Sujets ihrer Bilder identifizierbar und ihre gewaltbereiten Aussagen deutlich lesbar sind. Zum anderen streben die Futuristen eine andere Wirkung auf den Betrachter an als die Kubisten. Konfrontieren die Kubisten den Betrachter mit der strukturellen Facettierung eines Sujets, handelt es sich dabei einerseits um eine bildimmanente Form, die dem Betrachter fremd erscheint, es ihm aber auch ermöglicht, den Bildinhalt geistig zu erfassen.[1196] Wenn Figürlichkeit und Illusion im Bild nicht mehr essentiell sind, kommt dem Betrachter die Aufgabe zu, den Gegenstand unter Berücksichtigung von Allansichtigkeit und Durchdringung von Objekt und Raum zu konstruieren.[1197] Die Futuristen hingegen verfolgen ein anderes Ziel: Durch die Facettierung der Bildformen und Dekonstruktion des Raumes wollen sie Dynamik und Simultaneität ausdrücken. Sie gehen nicht analytisch vor, sondern brechen die Formen anhand subjektiver Kriterien auseinander, ohne das Motiv zu entfremden. Infolgedessen laden die Künstler ihre Themen des sozialen Aufbruchs durch die Destruktion des Bildraums emotional und aggressiv auf.

So ist die Darstellungsweise im Futurismus direkt mit ihrer Wirkungsabsicht verknüpft und ab 1914 dient die Kunst vor allem dem Ziel, den Eintritt Italiens in den Ersten Weltkrieg herbeizuführen. Von der Kriegserfahrung versprechen sich die Futuristen eine ursprüngliche Art des Erlebens, geradezu „rauschhafte“ Ereignisse.[1198]

[1195] Vgl. De Grada 2002, S. 76.

[1196] Vgl. Horstmann 1979, S. 278.

[1197] Kahnweiler 1958, S. 52.

[1198] Vgl. Anz 1996, S. 239.

Die Kriegsbilder der Futuristen gehen jedoch nicht auf reale Erfahrungen zurück, sondern spiegeln vielmehr eine Idee des Krieges, die die Maler der Kerngruppe, Balla, Boccioni, Carrà und Severini als dynamische Synthese aus gegenständlichen und abstrakten Formen interpretieren. Collage-Elemente und insbesondere die Schrift im Bild unterstützen die symbolisch-sublime Wirkung,[1199] Schrecken und Chaos des Krieges werden unterdrückt.[1200]

Balla bringt dagegen in synthetischen Arbeiten die mitreißende Stimmung der Interventionsdemonstrationen zum Ausdruck. Durch die klare Bildgliederung steht er Severini näher als den Mailänder Künstlern, die weit fortgeschrittene Abstraktion in seinen Arbeiten ist jedoch zugleich Ballas Alleinstellungsmerkmal.

Im Zentrum der futuristischen Malerei steht demnach das Wechselspiel zwischen Distanz und Nähe zum Geschehen, das die Künstler formal durch die Synthese figürlicher und abstrakter Elemente lösen. Tatsächlich sind die futuristischen Bild-Konstruktionen nicht mehr derart offensiv auf den Betrachter ausgerichtet, wie es die Künstler zwischen 1910 und 1912 anstreben. Stattdessen evozieren sie Stimmungen. Es scheint, als bräuchten sie die Zerstörung der Formen, um den Gewaltgestus wiederzugeben, verharren jedoch in der Gegenständlichkeit, um das Pathos nicht aufzugeben. So scheint für die futuristischen Künstler weder die abstrakte noch die gegenständliche Malerei geeignet, den Kriegszustand im Bild wiederzugeben, sondern sie bedienen sich der zwischen beiden Polen gleichsam vermittelnden Collage.

4.6.4. Die Collage als Mittel der Realitätssteigerung

Das Einbringen von Collage-Elementen in die Kunst ist eines der zentralen Merkmale der futuristischen Kriegsmalerei. Wie die Facetten stammt auch die Collage aus der kubistischen Malerei. Im synthetischen Kubismus entwickelten Braque und Picasso *papier collés*, indem sie außerkünstlerische Elemente in ihre Bilder einfügten, erst Buchstaben und Zahlen, dann Papierstücke und weitere Materialien. Im Gegensatz zur Analyse stand hier die Konstruktion im Mittelpunkt, der Verweis auf den konkreten Bildgegenstand. Die fremden Materialien waren bereits mit „Leben" gefüllt und brachten in der Verknüpfung von darstellender Malerei und abstrakten Formen eine neue Ebene in die Kunst: die Synthese aus Illusion und Realität.[1201] Damit erschufen die kubistischen Künstler einen bildnerischen Raum mit individuellen Gesetzmäßigkeiten, der auf die Wirklichkeit bezogen ist und mit der Wahrnehmung des Betrachters spielt. Somit konkurriert in den kubistischen *papier collés* der künstlerische Raum mit der realen Bedeutung der aufgeklebten Elemente.[1202] Es bleibt nicht nur die funktionale Bedeutung, sondern auch

[1199] Vgl. Cooper 1971, S. 170.

[1200] Thiemeyer 2009, S. 88.

[1201] Waldman 1993, S. 25f.

[1202] Vgl. Wescher 1968, S. 20ff.

die Materialität der Collage-Elemente erhalten. Folglich beinhaltet das *papier collé* mehrere Ebenen der Wahrnehmung: Das Collage-Element repräsentiert im Bild ein Objekt oder eine Form, verweist mit seinem Material auf die Wirklichkeit und betont darüber hinaus dessen stoffliche Qualität.[1203]

Insbesondere Boccioni und Carrà wurden von der *papier collé* inspiriert. Die Klebebilder ermöglichten ihnen, das moderne Leben direkt in die Kunst einzubringen und diese multimedial mit Sprache, Tönen und Bewegung auszustatten.[1204] Boccioni und Severini experimentierten bereits seit dem Sommer 1912 mit der Collagetechnik. Zunächst verwendeten sie bewusst moderne, anti-ästhetische Materialien, um die Originalität der Werke zu unterstreichen. Die Klebetechnik diente den Futuristen indes auch dazu, im Bild das moderne Zeitalter eigens zu konstruieren, das sie in der Wirklichkeit noch nicht vollendet sahen.[1205] So integrierten sie durch die realen Versatzstücke die Realität in das Bild. Damit steht die futuristische Collage allerdings im diametralen Gegensatz zum Synthetischen Kubismus. Während die Kubisten die aufgeklebten Elemente ihrer Bedeutung entheben, haben sie im Futurismus eine kommunikative Funktion. Es geht ihnen weniger um die Schaffung eines künstlerischen Raumes als darum, ein aktuelles Moment mit Bezug zur Lebenswirklichkeit zu generieren. Dabei handelt es sich um den wesentlichen Unterschied zwischen beiden Avantgarderichtungen: Die Futuristen transformieren die kubistische *papier collé* in ein futuristisches Medium, das die realistischen und physischen Eigenschaften ihrer Arbeiten betont. Sie verleihen dem Bild eine Oberflächenstruktur und setzen sich dabei bewusst von der Struktur der Leinwand und dem gemalten Bild ab. Zudem vollenden in den futuristischen Bildern erst die Collage-Elemente die Aussage. So baut sich in Carràs *Festa patriottica* sowohl aus der Form als auch aus den Inhalten der Collage-Elemente eine dreidimensionale Kulisse auf, die auf alle Sinne des Betrachters einwirkt. Wescher folgert, dass dies die „aktive, propagandistische Rolle“[1206] der futuristischen Collage bedingt. Indem die Futuristen in ihre Klebebilder unterschiedliche Materialien aufnehmen, mit Tönen und Geräuschen experimentieren, gehen die collagierten Worte in die „symbolische und formale Bedeutung des Werkes“[1207] über. Der Höhepunkt dieser Bemühungen ist ein Entwurf Ballas aus dem Jahr 1915: Mit dem *anti-neutralen Anzug* wagte er die Übersetzung des Collage-Bildes in die Realität.[1208]

Besonders Boccioni fügt die realen Fragmente der Collage scheinbar mühelos in das futuristische Konzept des plastischen Dynamismus ein, was den Streit unter

[1203] Golding 1959, S. 106.
[1204] Waldman 1993, S. 62.
[1205] Vgl. Poggi 1992, S. 166.
[1206] Wescher 1968, S. 62.
[1207] Waldman 1993, S. 65. Vgl. auch Perloff 1986, S. 54.
[1208] Vgl. Poggi 1992, S. 243.

den Künstlern befördert, denn mit diesem neuen Medium ist die Rückkehr zum Gegenständlichen nicht gegeben. Auf Papinis kritischen Artikel *Der Kreis schließt sich* reagiert Boccioni, indem er die Collage in einem eigenen Text (*Der Kreis schließt sich nicht*) gegen den Vorwurf der Regression verteidigt. In seiner Argumentation bescheinigt Boccioni der Collage, durch die anonyme Objektivität der eingefügten Elemente eine neue Realität zu kreieren, erliegt dabei jedoch dem Widerspruch, dass jene Elemente Teil der Realität sind.[1209]

Die Argumentation dreht sich im Kern um die Frage, wie autonom die futuristische Kunst sein soll. Demnach kann eine Antwort nur in den Collagen der futuristischen Künstler zu finden sein. Carrà fügt in sein Klebebild *Festa patriottica* sowie in die Zeichnungen aus *Guerrapittura* Textzeilen und kleine Bilder als Collage-Elemente ein, die er – bis auf *Inseguimento* – unbearbeitet lässt. Damit reflektiert er einen realen Kontext, z.B. den Krieg, und entwirft eine lautmalerische Atmosphäre. In *Inseguimento* deutet Carrà die Collage-Elemente jedoch künstlerisch um, indem er die Figur des Reiters aus aufgeklebten Fragmenten konstruiert. Die Zeitungsausschnitte in der Collage *Carica di lancieri* bilden den Rahmen des Blattes. Darin bezieht sich Boccioni ebenso wie Carrà konkret auf die Kämpfe des Ersten Weltkrieges. Dagegen nutzt er kleinere, rund ausgeschnittene Elemente im unteren Bildteil, um das in Teilen figurativ gezeichnete Bild zu abstrahieren. So wirkt *Carica di lancieri* durch die dunkle Farbigkeit und starke Formkontraste wesentlich dynamischer und dramatischer als *Inseguimento*, in dem Carrà das Motiv, Pferd und Reiter, gänzlich aus Collage-Elementen zusammensetzt. Balla betont in seinen Arbeiten dagegen die Oberflächenstruktur, die Dreidimensionalität, die durch die Collage entsteht. Mit dunklen Formen schattiert, wie in *Sventolamento (Dimostrazione patriottica)*, setzt er die aufgeklebten Teile vom Bildgrund ab.[1210] Die abstrakten Formen-Äquivalente evozieren eine feierlich-sublimierte Atmosphäre.

So werden unter den futuristischen Künstlern in der Verwendung von Collage-Elementen gegenläufige Tendenzen offenbar. Boccioni und Carrà platzieren Wirklichkeitsfragmente in ihren Bildern, um diese wahrhaftiger zu machen, in einen realen Kontext zu setzen und so die unmittelbare, wenn auch imaginierte Kriegserfahrung an den Betrachter weiterzugeben. Balla hingegen stellt abstrahierte Stimmungen dar und Severini nutzt die Collage, um seine rational-mechanischen Bilder in der Realität zu verankern.

Demnach setzen die futuristischen Künstler die Collage zwar inhaltlich und stilistisch auf unterschiedliche Weise ein, dennoch teilen sie die Überzeugung, wie von Marinetti bestimmt, durch die Wirklichkeitsfragmente direkt Einfluss auf den Betrachter zu nehmen. Die Texte und Bilder, die die Futuristen in die Bilder einbringen, verknüpfen die Kriegsmalerei mit den realen Gegebenheiten der Zeit, der

[1209] Poggi 1992, S. 186.

[1210] Vgl. Wescher 1968, S. 62f.

Kriegsberichterstattung und Kriegsfotografie. Die marginal ästhetische Umwertung kann nicht über den Sinn der Bilder hinwegtäuschen: Bei der futuristischen Kriegsmalerei handelt es sich um Propagandakunst, die den Eintritt Italiens in den Krieg unterstützen und den Betrachter von der Relevanz des Krieges überzeugen soll.[1211] Im Gegensatz dazu propagiert Papini eine autonome, unabhängige Kunst. Die unterschiedlichen Positionen sind unvereinbar und führen schließlich zum Bruch zwischen den Mailänder und Florentiner Futuristen.

4.6.5. Die parole in libertà im futuristischen Bild

Die futuristische Collage wird vor allem durch die Synthese aus Materialien und den lyrischen *parole in libertà* geprägt.[1212] Gleichzeitig liegt in der Verwendung der *parole in libertà* im Bild eine Neuerung im Vergleich zu den kubistischen Vorbildern vor. Wie bei den Materialien handelt es sich bei den *parole in libertà* um ein autonomes Element, das in das Werk eingebunden wird. Die futuristische Worttechnik der *parole in libertà* ist aus dem *verso libero* hervorgegangen.[1213] Mit dem *verso libero*, dessen Wesenselement das Aushebeln lyrischer Autoritäten ist, begründet Marinetti die futuristische Lyrik.[1214] Beschäftigt hatte er sich freilich schon seit 1905 mit dem *verso libero*[1215], doch erst im *Technischen Manifest der futuristischen Literatur*[1216] vom 11. Mai 1912 beschreibt Marinetti die Merkmale der *befreiten Worte*. Während das Adjektiv, das Adverb sowie die Interpunktion abgeschafft werden sollen, fordert Marinetti die futuristischen Dichter auf, Substantive und Verben im Infinitiv zu verwenden. „Man muss die Syntax zerstören, indem man die Substantive an die Stelle setzt, wo der natürliche Sprachgebrauch es gebietet“, und weiter: „Seien wir mutig und machen wir in der Literatur das Hässliche und töten wir das Feierliche, wo es uns begegnet!“[1217] Im Manifest mit dem Titel *Zerstörung der Syntax. Drahtlose Phantasie. Befreite Worte. Die futuristische Sensibilität* vom 11. Mai 1913 wird Marinetti noch deutlicher und charakterisiert die *parole in libertà* als Instrument des modernen Menschen, der sich in „einer Zone intensiven Lebens“ befinde:

> Er wird beim Sprechen brutal die Syntax zerstören. Er wird keine Zeit mit dem Bau von Sätzen verlieren. Er wird auf Interpunktion und das Setzen von Adjektiven pfeifen. Er wird nicht darauf achten, seine Rede auszufeilen und zu nuancieren, sondern er wird ganz außer Atem seine Seh-, Gehör-

---

[1211] Vgl. zur Propaganda durch Kriegsfotografie Paul 2004, S. 79.

[1212] Perloff bemerkt, dass Marinetti die futuristischen Collagen ausschließlich als *parole in libertà* definiert. Perloff 1986, S. 58.

[1213] Siehe zu den Ursprüngen der *parole in libertà* Schulz-Buschhaus 1992, S. 142ff.

[1214] Der *verso libero* wurde ursprünglich von Gian Pietro Lucini vertreten. Hinz 1985, S. 73.

[1215] Dem lag ein Wettbewerb der Zeitschrift *Poesia* zugrunde. Vgl. Baumgarth 1966, S. 14ff.

[1216] Marinetti [1912] 1974, o. S.

[1217] Ebd.

> und Geruchsempfindungen in eure Nerven werfen, so wie sie sich ihm aufdrängen.[1218]

Aus dieser Zerstörungsphantasie der Sprache werden die *parole in libertà* geboren, die durch ihre Isolierung Lärm, Gewicht und Geruch und somit eine suggestive Wirkmacht auf den Leser auszudrücken vermögen. Die *parole in libertà* betreiben die vollkommene Auflösung der Atome des Verses. Die einzelnen Buchstaben sind somit nicht mehr an eine Struktur gebunden, sondern können sich frei auf dem Blatt bewegen. Folglich basieren die *parole in libertà* auf der veränderten Wahrnehmung der Menschen in der Moderne, die von Dynamik, Elektrizität und fragmentarischer Aufnahme geprägt ist. Die Syntax des Satzes könne – so die Argumentation Marinettis – diese Wahrnehmung nicht mehr wiedergeben und müsse demnach von innen heraus substituiert werden.[1219] Diese Erneuerung folgt den gleichen Prinzipien wie die der Malerei, so definiert Marinetti die *parole in libertà* als „Klangmalerei, die dazu dient, den Lyrismus durch rohe und brutale Wirklichkeitselemente zu beleben".[1220]

Die *parole in libertà* bringen demnach wie Zeitungsausschnitte, Fotografien und andere Collage-Elemente einen Ausschnitt der Realität in die Bilder ein. Gleichzeitig handelt es sich bei dem Medium um ein Kunstobjekt mit dem Ziel, die moderne Wahrnehmung widerzuspiegeln, ihre Schnelligkeit, Transparenz, Simultaneität aufzuzeigen. Mit den *parole in libertà* können die Futuristen Geräusche und Stimmungen simulieren, eine Art „expressionistischen Automatismus"[1221] herstellen. So gehen die Wirklichkeitsfragmente der *parole in libertà* direkt in die Bedeutung des Werkes ein und werden zu einem untrennbaren Bestandteil. Auch für den formalen Aufbau der Werke ist die *parole in libertà* prägend. Durch die Symbiose von Zeichnung, Malerei und *parole in libertà* entsteht eine Struktur im Bild, eine formale Konstruktion, die in sich selbst aufgelöst wirkt, geradezu wie ein Schlachtfeld,[1222] die inhaltlich aber nur Gedankenfragmente mitteilt. So ist die Synthese von Form und Inhalt oftmals widersprüchlich. Ehrlicher stellt fest: „Das entsemantisierte, konventionellem Gebrauch entwendete und auf seinen materiellen Laut- und Bildgehalt reduzierte Sprachzeichen verweist letztlich auf keine bestimmte außersprachliche Realität mehr. Es wird damit ebenso bedeutungslos wie unendlich bedeutungsproduzierend."[1223] Aus dieser Diskrepanz schöpfen die futuristischen Maler die Vielfalt ihrer Bildfindungen. Ebenso gegensätzlich verhalten sich die zunehmende Abstraktion und die *parole in libertà*, die dazu einerseits

[1218] Marinetti [1913] 1974, o. S.

[1219] Vgl. Meter 1986, S. 289.

[1220] Marinetti [1913] 1974, o. S.

[1221] Belli 2007/08, S. 47. So auch Schulz-Buschhaus 1992, S. 144.

[1222] Schulz-Buschhaus 1992, S. 148. Vgl. auch David 2009, S. 22.

[1223] Ehrlicher 2001a, S. 163.

unterstützend wirken, andererseits auch dazu verwendet werden, das Bildgeschehen im Zusammenhang mit der Realität zu erklären.

Insbesondere die Interaktion zwischen den Wortzeilen und Buchstaben verleiht den futuristischen Bildern eine neue spannungsvolle Energie.[1224] Die Künstler bauen sie auf verschiedenen Ebenen in die Bilder ein, nutzen sie sowohl als konstruktive, aber auch als zerstörerische und auflösende Elemente. Dabei sind die *parole in libertà* selbst künstlerischen Ursprungs und unterscheiden sich in dieser Hinsicht von der Collage. Auch inhaltlich sind die *parole in libertà* vieldeutig. Sie schaffen durch die Wortbedeutung einen realen Kontext und sind doch Symbole, die eine Vielzahl von Sinnhorizonten evozieren.

[1224] Vgl. Lista 2009c, S. 293.

5. Aggressive Maschinen – Der Futurismus nach 1915

5.1. Ricostruzione futurista dell'universo. Strukturelle und personelle Veränderungen

Die Diskrepanz zwischen der futuristischen Kriegsvision und dem realen Geschehen im Ersten Weltkrieg bedeutete für die Bewegung einen ideologischen Bruch, auf den strukturelle und personelle Veränderungen folgten. Von den futuristischen Malern der Kerngruppe blieb einzig Balla aktives Mitglied der Bewegung und baute in Rom ein neues Zentrum futuristischer Kunst auf. Mit dem von Balla und Fortunato Depero unterzeichneten Manifest *Futuristische Rekonstruktion des Universums*[1225] von 1915 begann die Phase des sogenannten Zweiten Futurismus und die im Manifest aufgestellten inhaltlichen und stilistischen Zielsetzungen wurden zur Basis der futuristischen Kunst nach dem Ende des Ersten Weltkrieges. Durch die *Rekonstruktion* des bisherigen Futurismus positionierten sich Balla und Depero in Analogie zu den ersten futuristischen Manifesten und betonten die Errungenschaften der futuristischen Malerei, die sich im plastischen Dynamismus,

[1225] In der zitierten Übersetzung lautet der Titel *Die futuristische Neukonstruktion des Universums*. Da die Künstler jedoch ausdrücklich an den Ersten Futurismus und dessen Errungenschaften anknüpften, wird an dieser Stelle von *Rekonstruktion* gesprochen.

der Synthese aus Bewegung und Simultaneität konkretisierten. Doch nach der grundlegenden Übereinstimmung mit den futuristischen Prinzipien kündigten die Künstler nun deren Realisierung an:

> Wir Futuristen, Balla und Depero, wollen diese vollständige Verschmelzung verwirklichen, um das Universum neu zu konstruieren, indem wir es auf die heitere Höhe seiner selbst führen, wir wollen es völlig neu schaffen. Dem Unsichtbaren werden wir Fleisch und Knochen verleihen, dem Ungreifbaren, Unwägbaren, Nicht-Wahrnehmbaren.[1226]

Um dies durchzusetzen, so schrieben die Maler, würden sie in ihren Gemälden „abstrakte Äquivalente aller Formen und Elemente des Universums"[1227] bilden. Der Ausdruck des Manifests erinnert an das Maler-Manifest von 1910 und tatsächlich zielten Balla und Depero nicht darauf, konkrete Inhalte für die neue futuristische Malerei festzulegen, sondern suchten eine poly-materielle, künstliche und abstrakte Kunst zu schaffen, deren Ästhetik an die maschinelle Produktion angelehnt war.[1228] Die Motive sind dabei zugunsten farbiger, lebhafter Formen abstrahiert, die einerseits ein Ausdruck von Bewegung und Zerlegung, andererseits eine Idee plastisch-magischer Verwandlung beinhalten.[1229] So arbeiteten die Künstler auch zunehmend multi-medial, stellten neben Skulpturen auch Möbel, Kleidung und Bühnenbilder her, um den Futurismus in die Lebenswirklichkeit zu integrieren.[1230]

Balla und Depero orientierten sich dabei an der neuen, „plötzlich eingetretenen Realität"[1231] einer technologisch fortschrittlichen Gesellschaft, erfüllten so die Forderungen aus dem *Gründungsmanifest* und die Zukunft wurde zur Realität. Mit ihrem Manifest *Futuristische Rekonstruktion des Universums* leiteten Balla und Depero die Wiedergeburt der Bewegung ein. Das Manifest sollte als neuerlicher Initiationsritus verstanden werden, das dennoch in einer Linie mit der Gründung des Futurismus 1909 sowie den künstlerischen Errungenschaften der Bewegung bis 1915 stand. Zwar benannten Balla und Depero den Bruch in der Bewegung durch den Ersten Weltkrieg nicht konkret, der Titel des Manifests macht jedoch deutlich, dass für die Futuristen eine neue Zeit angebrochen war. Diese neue Welt der technischen Prozesse spiegelt sich in ihren Werken als illusionäres, surreales Universum wider, das einerseits Resultat der veränderten Wirklichkeit war, andererseits als System in die Realität überführt werden sollte.

[1226] Balla/Depero [1915] 1974, o. S.

[1227] Ebd.

[1228] Vgl. Crispolti 1980, S. 105.

[1229] Fagiolo dell'Arco 1988/89, S. 18. Balla und Depero strebten danach, eine magische Realität durch die Umformung und Verwandlung realer Objekte zu konstruieren. Vgl. Balla/Depero [1915] 1974, o. S.

[1230] Vgl. Belli 2007/08, S. 48.

[1231] Crispolti 1987, S. 212.

Der Zweite Futurismus, der von 1915 bis zum Todesjahr Marinettis 1944 andauerte, lässt sich in drei Phasen gliedern. Nachdem das Manifest *Futuristische Rekonstruktion des Universums* plastische Analogien und eine poly-materielle Kunst ankündigte, erarbeiteten die futuristischen Maler in den 1920er-Jahren die mechanische Kunst. Diese wird stilistisch durch intensive, flächig aufgetragene Farben sowie geometrische, konturierte Formen charakterisiert. Die dritte Phase begann um 1928 und wird als *Aeropittura* oder weiterführend *kosmischer Idealismus* bezeichnet. Der summarische Begriff steht für Bilder, die sich mit dem Erlebnis des Fliegens physisch und psychologisch auseinandersetzen.

Der wesentliche Unterschied zum Futurismus vor 1915 besteht darin, dass der Zweite Futurismus nicht jene feste Gruppen- und Organisationsstruktur aufweist, die die Bewegung zuvor ausgezeichnet hat. Vielmehr handelte es sich beim Zweiten Futurismus um einen losen Zusammenschluss mit regionalen Zentren wie Rom oder Turin.[1232] Zwar bildete sich um Balla in Rom zunächst eine Gruppe von jungen futuristischen Malern, diese löste sich jedoch bereits um 1920 wieder auf. So wandelte sich der Futurismus seit dem Ende des Ersten Weltkrieges von der Bewegung zu einer unverbindlichen Stilform, die von den Künstlern individuell aufgegriffen wurde.[1233] Trotz ihres ehrgeizigen Ziels, an die Avantgardebewegung des Futurismus vor 1915 anzuknüpfen, erlangten die Künstler des Zweiten Futurismus wenig internationale Beachtung.[1234] Das lag einerseits in der nachlassenden „utopisch-polemischen Energie"[1235] der Bewegung begründet. Zielten die Manifeste vor 1914/15 noch darauf, die Kunst von allem Vergangenem zu befreien und einer kompletten Erneuerung zu unterziehen, so hatte sich dieser Prozess inzwischen durch die internationale Avantgarde vollzogen. Auch das Ideal, Italien in einen „reinigenden" Krieg zu führen, hatte sich für die Künstler verwirklicht. Mit dem Eintreten der Utopie in die Realität verlor der Futurismus seine Existenzberechtigung: den Willen zu Erneuerung und Kampf – auch wenn die Kriegsrealität natürlich nicht mit den angestrebten Zielen der Futuristen übereinstimmte.

Daher sollen im Folgenden die Positionen einzelner Künstler exemplarisch für die Auflösungserscheinungen in der Bewegung vorgestellt werden. In den 1920er-Jahren, der Phase der *mechanischen Kunst* waren Fortunato Depero und Enrico Prampolini neben Balla die treibenden Kräfte, in den 1930er-Jahren werden pars pro toto für die *Aeropittura* Arbeiten von Fillia (1904–1936) sowie Tullio Crali

---

[1232] Siehe zum Turiner Futurismus Kat. Ausst. Parma 2009. Sowie Masoero/Miracco/Poli 2004.

[1233] Vgl. Crispolti 1963, S. 29.

[1234] Werkner 1979, S. 184. Diese Einschätzung erfolgt im Verhältnis zum Futurismus vor 1915. Einzelne Künstler des Zweiten Futurismus hielten dennoch Kontakt zu internationalen Gruppierungen. So hatte z.B. Prampolini Verbindungen zur Novembergruppe in Berlin, zum Bauhaus, De Stijl und den russischen Konstruktivisten. Depero lebte Ende der 1920er-Jahre in New York und stellte dort 1929 in einer Einzelausstellung aus (Guarino Gallery of Contemporary Italian Art). Vgl. Kat. Ausst. Rovereto/Düsseldorf 1988/89, S. 154ff.

[1235] Crispolti 1987, S. 212.

(1910–2000) thematisiert.[1236] Balla experimentierte in der Folge mit den chromatischen Verdichtungen aus den Jahren 1915/16. Zudem unternahm er weitere Versuche, die Zweidimensionalität des Bildes zu überschreiten: Neben Collagen und Skulpturen baute er futuristische Möbel und Spielzeug. 1924 schrieb er in einem Brief an Prampolini:

> Wie der Poet die Umwandlung der realen Welt besingt, indem er diese in eine Atmosphäre der geistigen Abstraktion durch ein lyrisches Bild überträgt, so gestaltet der Künstler als Schöpfer neuer geistiger Landschaften die Umwandlung der realen Welt, indem er diese in eine Atmosphäre geistiger Abstraktion dank plastischer Analogien umformt.[1237]

Diese Zeilen vergegenwärtigen, dass er wieder zu seinen konstruktiven Bildern der Kriegsjahre zurückkehrte, deren Energie sich aus ihrer abstrakt-spirituellen Behandlung der Realität speist. Allerdings wendete sich Balla Ende der 1920er-Jahre endgültig vom Futurismus ab.

5.2. Fortunato Depero und Enrico Prampolini

Zwei junge Maler, die den Futurismus der 1920er-Jahre wesentlich prägten, waren bereits 1914 in der Ausstellung der Futuristen-Galerie Sprovieri in Rom vertreten:[1238] Fortunato Depero und Enrico Prampolini. Depero stammte aus Trient und lebte seit 1913 als Künstler in Rom. Noch im gleichen Jahr lernte er Balla kennen, und bereits 1914 arbeiteten beide gemeinsam an Skulpturen. Anfang 1915 wurde Depero offiziell in die futuristische Bewegung aufgenommen, im gleichen Jahr veröffentlichte er mit Balla zusammen das Manifest *Futuristische Rekonstruktion des Universums*. Prampolini lebte seit 1912 in Rom, war zunächst zum Studium an der Akademie eingeschrieben, die er jedoch nach wenigen Monaten verließ. In den letzten Kriegsjahren arbeiteten Depero und Prampolini an futuristischen Bühnenbildern. Mit ihren Werken aus den 1920er-Jahren gelten beide als Vertreter der sogenannten *mechanischen Kunst*.

[1236] Vgl. Crispolti 1990, S. 27f. Crispolti nimmt eine Einteilung des Futurismus in vier Phasen seit 1910 vor, die analytische (bis 1913/14), die synthetische (bis 1918), die mechanische (1920er-Jahre) sowie die kosmische Phase (1930er-Jahre).

[1237] „Come il poeta canta la metamorfosi del mondo reale trasportandolo in un'atmosfera di astrazione spirituale attraverso l'immagine lirica, cosi l'artista creatore dei nuovi paesaggi spirituali plasma la metamorfosi del mondo reale, trasformandola in un'atmosfera di astrazione spirituale attraverso le analogie plastiche." Balla, zit. nach Crispolti 1963, S. 35.

[1238] Vgl. Passamani 1970, S. XVIII.

Prampolini zeigt in dem Gemälde *Ritratto Filippo Tommaso Marinetti* (*Bildnis Filippo Tommaso Marinetti*)[1239] (Abb. 60) von 1924 den Kopf Marinettis im Dreiviertelprofil. Das Bildnis wirkt simplifiziert und geometrisiert und spiegelt so die Arbeitsweise Prampolinis wider, der das Porträt Marinettis mehrfachen Umformungen unterzog. Zunächst trennte er die Teile der Gesichtspartie und reduzierte sie zugunsten geometrischer Grundformen, bevor er sie wieder zusammensetzte. Die Methodik Prampolinis ist konstruktiv, dennoch arbeitet er spezifische Charakteristika von Marinettis Physiognomie wie den dunklen Haarkranz und die breite Stirn heraus. Obwohl der Kopf Marinettis nicht lebensnah erscheint, erzeugen die grün umrandeten, roten Augen sowie der geöffnete Mund eine spannungsvolle Atmosphäre und unterstreichen die psychologische Interpretation des Porträts. Durch den Vergleich Marinettis mit der mechanisierten Physiognomie einer Maschine betont Prampolini dessen Willen, sich dem modernen Maschinenzeitalter anzupassen. Im Kontrast dazu greift er mit der Komposition des Porträts im Dreiviertelprofil auf ein tradiertes Schema zurück.

Auch Depero orientierte sich an der Maschinenästhetik. In seinem Werk *La rissa (Umanità d'acciaio; Discussione del 3000)* (*Die Schlägerei (Menschheit aus Stahl; Diskussion aus dem Jahr 3000)*, 1926)[1240] (Abb. 61) sind im Vordergrund schwarze, grob abstrahierte Figuren dargestellt. Diese sind aus Kuben und zylindrischen Formen zusammengesetzt und schlagen, teils mit Hilfsmitteln wie z.B. einem Tisch, aufeinander ein. Die Gesichter der Figuren sind einander angeglichen mit offenem Mund, der beinahe zu einem Lächeln verzogen ist. Die Szene ist monochrom in Grautönen gehalten und scheint sich in einem Wirtshaus abzuspielen. Darauf deutet ein schwankender Tisch auf der rechten Bildseite hin. Während die Flasche darauf noch steht, kippt eine Schüssel bereits um, der Inhalt ergießt sich auf einen darunterliegenden Beteiligten der Schlägerei. In experimenteller Weise ist der Bildraum nur an den Stellen einsichtig, die von den vier großen Deckenstrahlern beleuchtet werden. Das führt zu einem ungleichmäßigen Bildausschnitt. So ähnelt die Darstellung in Aufbau und Präsentation einer Theaterszene, in der die Schlägerei in rhythmisierten und stilisierten Bewegungen inszeniert wird. Inhalt und Form der Schlägerei aus einer fernen Zukunft wirken gleichermaßen bedrohlich wie grotesk. Die dargestellten Maschinen-Menschen haben ihre Individualität verloren, doch an körperlicher Stärke und Einheitlichkeit gewonnen. Durch ihre Stilisierung haben sie allerdings ihre Beweglichkeit eingebüßt. So wirkt die Schlägerei unkörperlich, mechanisch, mehr als eine künstliche Choreografie denn als emotionaler Tumult. Die architektonisch-plastische Abstraktion ist eine Folge der

[1239] Öl auf Leinwand, 77 x 78 cm, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Turin.

[1240] Öl auf Leinwand, 149 x 255 cm, Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e, Rovereto. *La rissa* wurde 1926 im Pavillon der UdSSR auf der Biennale gezeigt, außerdem 1929 in der Guarino Gallery in New York.

Multiplikation mechanischer Formen:[1241] In der Szene haben die maschinellen Formen die Umwelt eingenommen und absorbiert.[1242] Tatsächlich hat Depero schon 1924 ein *mechanisches Ballett* in Mailand aufgeführt und die Maschinenwelt in die Realität überführt. Die Tänzer sind dabei in Anzüge gekleidet, die sie wie Roboter agieren lassen. Dadurch werden sie in ihrer Bewegung gesteuert, als führen sie die Tänze gleichsam mechanisch aus.[1243]

In einer Reihe von Arbeiten thematisierte Depero die Maschinenwelt, so auch in dem Gemälde *Solidità di cavalieri erranti* (*Festigkeit umherirrender Reiter*)[1244] (Abb. 62) aus dem Jahr 1927. Auf dem Hochformat galoppieren zwei Reiter durch eine surreale Landschaft. Plötzliche Abbrüche in der Perspektive führen dazu, dass die Reiter übereinander gestaffelt sind. Über einem roten Reiter auf schwarzem Pferd befindet sich eine silberne Figur auf einem silbernen Tier. Depero simplifiziert die Formen der Reiter und folgt dabei dem gleichen Prinzip wie in *La rissa*, sodass die Figuren mechanisch wirken. Die Perspektivwechsel, die sich im scheinbar steilen Auseinanderbrechen der Landschaft manifestieren, sind das Resultat der heterogenen Auffassung des Raumes sowie der mechanischen Bewegungen der Reiter. Aufgrund der räumlichen Offenheit kann auch die Anzahl der Reiter hinterfragt werden. Möglichweise handelt es sich dabei nicht um zwei Figuren, sondern um die Verdoppelung eines Reiters.[1245] Demnach ist die Figur in einer zeitlichen Abfolge zu sehen. Die Doppelung betont dabei ihre Festigkeit, Solidität. So eint Deperos Figuren das Zusammenspiel ihrer äußeren und inneren Erscheinung. Äußerlich ist die Physiognomie der Figuren verdinglicht und abstrahiert, die Spannung der Formen transponiert jedoch die plastischen Emotionen der Gestalten:[1246] Zwar wirken die Reiter in ihrer überzeitlichen Gleichförmigkeit bedrohlich, sie sind jedoch Teil einer imaginären Wirklichkeit.

Bezugspunkt für die Malerei Deperos und Prampolinis in den 1920er-Jahren ist das Manifest *Die mechanische Kunst*[1247], das Prampolini gemeinsam mit den Künstlern Ivo Pannaggi (1901–1981) und Vinicio Paladini (1902–1971) im Oktober 1922 veröffentlichte. Der Aufbau des Manifests folgt den Regeln, die schon seit dem *Gründungsmanifest* für die Texte gelten. Auf die Darlegung der futuristischen

---

[1241] Vgl. Anzani 1993, S. 168ff. Anzani verweist auf die abstrakten, konstruktiven und puristischen Gestaltungsmittel Deperos, die jenen des Rationalismus entsprechen.

[1242] Vgl. Poggi 2005, S. 210.

[1243] Siehe dazu Passamani 1970, S. XXXIII sowie S. 81. Das von Depero entwickelte Ballett trug den Titel *Anihccam 3000*.

[1244] Öl auf Leinwand, 180 x 80 cm, Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto.

[1245] Fagiolo dell'Arco 1988/89, S. 117.

[1246] Passamani 1970, S. XVI.

[1247] Prampolini/Pannaggi/Paladini [1922] 2002, S. 285f.

Ideologie folgen aufgelistete Punkte, die die Voraussetzungen und Inhalte der mechanischen Kunst beschreiben. Zunächst stellen sich die Unterzeichner direkt in die Tradition des *Gründungsmanifests*, indem sie die ungebrochene Entwicklung der futuristischen Kunst seit 1909 betonen: „Was wir mechanische Kunst nennen, das heißt die angebetete und als Symbol, Ursprung und Lehrmeister in der neuen künstlerischen Sensibilität angesehene Maschine, wurde 1909 mit dem ersten futuristischen Manifest in der am meisten von der Maschine beherrschten Stadt Italiens, Mailand, geboren."[1248] Dennoch streben die Unterzeichner keine Wiederbelebung der ersten Phase der futuristischen Kunst an, denn die Zukunft ist bereits eingetreten, das Maschinenzeitalter angebrochen:

> Rollen, Schwungräder, Bolzen, Schornsteine, der glänzende Stahl, der Geruch von Schmieröl, der Ozonduft der Elektrizitätswerke, das Keuchen der Lokomotiven, das Heulen der Sirenen, Zahnräder, Ritzel! Die Getriebe reinigen unsere Augen vom Nebel des Unbestimmten. Alles ist scharf, aristokratisch, bestimmt. Der klare entschiedene Sinn der Mechanik zieht uns unwiderstehlich an! Wir fühlen wie Maschinen; wir fühlen uns aus Stahl erbaut, auch wir Maschinen, auch wir mechanisiert![1249]

Die Maschinen bedingen die „neuen geistigen Erfordernisse" der Malerei, die „Grundzüge einer neuen Ästhetik". Mehr noch stilisieren die Verfasser die Maschine zum Symbol der menschlichen Schöpferkraft und Evolution: „Durch die Maschine und in der Maschine vollzieht sich heute das menschliche Drama."[1250] So wird die Maschine zur Inspiration des Lebens und der Malerei. Es geht den Futuristen nicht nur darum, die Maschine als äußerliche Form in die Gemälde einzubringen, sondern als organischen Teil lebendig werden zu lassen.[1251] Demnach fordern die Verfasser statt einer wissenschaftlichen Analyse der Mechanik den *Geist* der Maschine wiederzugeben und ihr lyrisches Gehalt aufzuzeigen. Dazu zählt auch das Bestreben, die Analogien einzufangen, die sich aus der Maschine heraus bilden. Die Argumentation im Manifest ist jedoch widersprüchlich, da Maschinen aus sich heraus nicht lebendig im Sinne eines eigenen Willens sein können. Infolgedessen intendieren die futuristischen Maler mechanische, bewegliche Körper mit einem menschlichen Geist zu synthetisieren, den sie als *Wesen* der

---

[1248] Ebd.

[1249] Ebd.

[1250] Ebd.

[1251] So erklärten die Verfasser im *Manifest der mechanischen Kunst*: „Die in der ganzen Welt veröffentlichten, ausgestellten und kommentierten Manifeste und Werke des Futurismus haben viele begabte Künstler Italiens, Frankreichs, Hollands, Belgiens, Deutschlands und Russlands zur mechanischen Kunst gedrängt. Aber sie haben fast immer beim äußeren Aspekt der Maschine Halt gemacht; deshalb sind ihre Werke: rein geometrische, trockene und äußerliche Gemälde […], deren Rhythmus und Konstruktion zwar ausbalanciert sind, denen aber die Innerlichkeit fehlt und die eher einen wissenschaftlichen Beigeschmack als einen typischen Inhalt haben". Prampolini/Pannaggi/Paladini [1922] 2002, S. 285f.

Maschine deklarieren.[1252] Die Maschine wird durch diese Umdeutung zum mythisch-heroischen Objekt mit einer individuellen geistigen Kraft stilisiert, in der sich ihr Schöpfer, der Konstrukteur, spiegelt. Denn ohne diesen, ebenso wie ohne den Künstler, kann die Maschine nicht zum Leben erwachen. Diese kontradiktorische, in Teilen absurde Synthese aus Mensch und Maschine, bringen die futuristischen Künstler in einer gegenständlichen Malweise zum Ausdruck, weshalb die futuristische Malerei in den 1920er-Jahren auch als magischer Realismus[1253] bezeichnet wird.

Bei der mechanischen Kunst handelt es sich nicht um eine verbindliche Position in der futuristischen Malerei. Vielmehr verfolgen die Künstler, die sich der Bewegung zugehörig fühlten, unterschiedliche Tendenzen, die auch Einflüsse des klassischen Novecento sowie der abstrakten konstruktivistischen Malerei zuließen.[1254] Dennoch schließt die mechanische Kunst am stärksten an die Kunst des Ersten Futurismus an und ihre stilistischen Prinzipien lassen sich bis zu den „abstrakten Äquivalenten“ zurückverfolgen, die Balla 1915 entwickelt hatte. Mit wellenförmigen, aneinander gesetzten Farbflächen, die durch ihre Chromatik eine eigene feste Form entwickeln, läutete er die zweite Phase des Futurismus ein. Die Künstler des Zweiten Futurismus übernahmen diese Farbflächen und führten sie wieder in die Grenzen figürlich-realistischer Formen zurück. Mit Ballas Synthesen verbindet sie ihre plastische Auffassung der Materialität der Formen.[1255]

Insbesondere das Thema der Maschinen und Mechanik steht in Analogie zum Futurismus von 1909, da beide Motive bereits seit der Gründung inhärenter Bestandteil des Mythos des modernen Lebens sind.[1256] Steht die Maschine zu Beginn noch als Metapher für die Moderne, wird sie nun zum Inhalt. Die Anlehnung der Malerei an die Maschine erfolgt demnach nicht nur ideell, sondern auch stilistisch, in Form fester, präziser Formen. Es handelt sich dabei um jene Elemente der mechanischen Kunst, die ihre pure, archaische und auch mysteriöse Erscheinung bedingen.[1257] So erscheinen die Auswüchse der Maschinenwelt, in der die Maschine sich Natur und Mensch nahezu einverleibt hat, gleichsam aggressiv und de-

[1252] Die Künstler strebten die „absolute Synthese“ aus dem Innerem des Menschen und der äußeren Wirklichkeit der Maschinen an. Vgl. Benzi 2008, S. 286. Crispolti beschreibt die Vergeistigung der Maschine als „mythisch-poetischen Maschinen-Heroismus“. Crispolti 1987, S. 216.

[1253] Der Begriff wurde von Massimo Bontempelli geprägt, zit. nach Fagiolo dell'Arco 1988/89, S. 113.

[1254] Siehe dazu Crispolti 1990, S. 20f.

[1255] Ebd., S. 28. Crispolti betont die Entwicklung bis 1918 als einen „abstrakten, synthetischen Stil von den dynamischen Kräften des Universums angeregter Formen“.

[1256] Es handelt sich dabei um den Mythos der Modernität aus Industrie, Mechanik, Technologie und Masse. Crispolti 1990, S. 17.

[1257] In der *arte meccanica* verschwinden die Natur und der Mensch zugunsten der sublimierten Energie der Maschine. Masoero 2009, S. 194f. So auch Poggi 2009, S. 236.

struktiv wie auch grotesk und dekorativ.[1258] Die Idealisierung der Maschinenwelt erhebt sie vollends ideologisch und ästhetisch zur Ikone der Moderne.[1259] So beschreibt Marinetti die *arte meccanica* als Methode, die folgenden Elemente zusammenzuführen: „die Geschwindigkeit, das Licht, den Willen, die Ordnung, die Disziplin, die Methode, das Empfinden der Großstadt, den aggressiven Optimismus, der aus dem Kult der Muskeln und des Sports resultiert; die drahtlose Phantasie […], die Leidenschaft für den Erfolg, den völlig neuen Rekordinstinkt, die begeisterte Nachahmung der Elektrizität und der Maschine."[1260] Die Aufzählung verdeutlicht das System der mechanischen Kunst. Zwar folgen die Kompositionen einem konstruktivistischen Bildaufbau, sie sind jedoch ausnahmslos figürlichen und realistischen Formen verbunden und erreichen daher nicht den Grad der Abstraktion ihrer Vorbilder, wie etwa der Werke Ballas um 1915.[1261] Folglich ist die ideologische Grundlage der mechanischen Kunst nicht die Findung neuer Bildformen, sondern die Wiedergabe einer mechanischen Scheinrealität. Damit fehlt ihr das avantgardistische Element, der Wille zur Erneuerung, der den Futurismus der 1910er-Jahre geprägt hat.

5.3. Futuristische Aeropittura

Seit dem Ende der 1920er-Jahre bestimmte mit der *Aeropittura* neben der mechanischen Kunst eine zweite Tendenz die futuristische Malerei. Die *Aeropittura* gründet sich auf *Das futuristische Manifest der Flugmalerei* von 1929, das wahrscheinlich von Marinetti allein verfasst, aber im Zuge der *Futuristischen Ausstellung der Flugmalerei und Bühnenmalerei* 1931 von Balla, Benedetta Cappa, der Ehefrau Marinettis (1897–1977), Depero, Gerardo Dottori (1884–1977), Fillia (Geburtsname: Luigi Colombo), Marinetti, Prampolini, Mino Somenzi (1899–1948) sowie Tato (Geburtsname: Gugliemo Sansoni, 1896–1974) unterzeichnet wurde.[1262] Der Text benennt zunächst eine Veröffentlichung Marinettis aus dem Jahr 1908, *L'aeroplano del Papa* (*Das Flugzeug des Papstes*), schließt damit indirekt an die Gründung des Futurismus an und belebt den Mythos der Maschine erneut. Ähnlich der mechanischen Kunst wird die *Aeropittura* nicht zu einer verbindlichen Ästhetik, sondern bildet vielmehr

---

[1258] Indem die Maschine mit dem Menschen eine seelische Verbindung einging, vervollständigte sie diesen und erlangte dadurch eine kultische Funktion. Vgl. Poggi 2009, S. 238ff.

[1259] Vgl. Masoero 2009, S. 195. So auch Crispolti 1990, S. 23.

[1260] Marinetti [1968] 1983, S. 85, zit. nach Bartsch 1977, S. 150.

[1261] Die mechanische Strenge wurde konstruktivistisch stilisiert, ohne jedoch abstrakt zu sein. Crispolti 1990, S. 30.

[1262] Das Manifest wurde von Marinetti verfasst und am 22. September 1929 in der *Gazzetta del Popolo* veröffentlicht, vgl. Balla/Marinetti/Depero u.a. [1929/31] 1990, S. 184f. Die Ausstellung der Flugmalerei und Bühnenmalerei fand im Oktober/November 1931 in der Galleria Pesaro in Mailand statt.

die Grundlage individueller bildnerischer Schöpfungen und Interpretationen seitens der Künstler.

Von Luigi Colombo, der sich Fillia nannte, stammt das Gemälde *L'idolo dell cielo* (*Das Idol des Himmels*)[1263], 1932/34 (Abb. 63). Es besteht aus vier motivisch und stilistisch unterschiedlichen Teilen, sodass es wie eine Collage wirkt. In der rechten unteren Ecke befindet sich eine Stadt mit Flachbauten mit roten rechteckigen Dächern. Die Stadt liegt am Ufer eines Meeres, über ihr erhebt sich ein dunkler, wolkiger Himmel, der nicht zu den sonnigen, hellen Häusern zu passen scheint und surreal anmutet. Ein braunes, skulpturales Gebilde, das an einen Baumstamm erinnert und doch rein technisch aufgebaut ist, teilt das Bild im Zentrum. Die linke untere Ecke ist wiederum in einen schwarzen Rahmen eingefasst. In einem blauen Himmel ist ein helles Flugzeug zu sehen, von dem eine geschwungene Linienform ausgeht, die sich bis in die rechte untere Ecke fortsetzt. Im oberen Bildteil hat Fillia auf eine räumliche Einordnung verzichtet.

Ebenso wie die mechanische Kunst Deperos und Prampolinis baut Fillias Gemälde auf den abstrakten Synthesen Ballas auf. Fillia steht Ballas abstrakten Interventionsbildern näher als den mechanisch-figürlichen Bildern der 1920er-Jahre, da er konkrete und abstrakte Bildelemente synthetisiert, sie spirituell und symbolisch aufwertet.[1264] So wirken die Bildausschnitte wie kosmische Projektionen. Es liegt Fillia demnach mehr an der Sensibilität des Fliegens als an dem technischen Vorgang. Additiv setzt er das Flugzeug, den Blick auf die Stadt, den bedrohlichen Himmel sowie die Unendlichkeit des Kosmos nebeneinander, ohne sie einander durchdringen zu lassen. Diese phantastische und surreale Kombination der einzelnen Eindrücke des Fliegens, von innen und von außen, hat die Bezeichnung *kosmischer Idealismus* geprägt.[1265] Dem Begriff liegt das Verfahren der Maler zugrunde, „neue konstruktive Elemente [zu verwenden], um die Stratosphäre einzufangen"[1266], die sich sowohl in einer abstrakten Landschaftsarchitektur als auch in der spirituellen Interpretation des Fliegens widerspiegeln.

Das Gemälde *Incuneandosi nell'abitato (In tuffo sulla città)* (*Im Sturz auf die Stadt (sich pfeilgleich auf die Ortschaft stürzend)*)[1267] (Abb. 64) von Tullio Crali entstand im Jahr 1939. Im Bild wird der Betrachter direkt in die Perspektive des im hinteren Teil des Cockpits eines Flugzeugs sitzenden Piloten versetzt. Ein weiterer Pilot mit

[1263] Öl auf Leinwand, 160 x 130 cm, Galleria Narciso, Turin.

[1264] Fillias Gemälde stehen für den Teil der *Aeropittura*, der sinnlich-surreale Eindrücke wiedergibt. Die mythische Atmosphäre wurde aus der Synthese konkreter und abstrakter Bildformen geschöpft. Crispolti 1980, S. 490f.

[1265] Benzi 2008, S. 293.

[1266] Ebd.

[1267] Öl auf Leinwand, 130 x 155 cm, Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto.

dunkler Kappe befindet sich auf dem vorderen Sitz. Das Flugzeug ist in einer extremen Lage und rast im Sturzflug auf eine Stadt zu. Dort türmen sich hohe Wolkenkratzer. Die Geschwindigkeit des Flugzeugs wird fühlbar, wenn man in das Zentrum der wahrscheinlichen Absturzstelle blickt. Die Konturen der Häuser verschwimmen und weißes Licht legt sich wie ein Strömungsfilm über die Außenkanten des Flugzeugs. Stilistisch verschärft Crali die dramatische Perspektive mit dunklen Bildrändern sowie einem hellen, gleißenden Zentrum. Im Kontrast zur inhaltlichen Dramatik ist die Szene an der Mittelachse des Bildes ausgerichtet und folgt einem klassischen Bildaufbau. Mit diesen Merkmalen zielt Crali auf die plastische Gestaltung von Flugzeugen in einer metaphysischen Dimension des Himmels und verdeutlicht (und sublimiert) auch die Bedrohung der Technologie.[1268]

Sind beide Künstler, Fillia und Crali, der futuristischen Flugmalerei zugehörig, bestreiten sie stilistisch jedoch unterschiedliche Wege. Fillia intendiert, die Fliegerei als abstraktes Gefühl wiederzugeben. Die dynamische Simultaneität des technischen Vorgangs geht dabei eine Verbindung mit dem Sinnesreiz des Erlebnisses ein.[1269] Das Fliegen wird so über die Technik als Möglichkeit hinausgetragen, die Weiten des Universums zu ergründen. Crali beschreibt dagegen die zweite Tendenz der *Aeropittura* und stellt die Dramatik eines konkreten Fluges heraus, der durch die technische Simplifikation der Formen charakterisiert wird.[1270]

Zwar trägt das *Manifest der Flugmalerei* die Unterschriften von acht futuristischen Künstlern und die hier aufgestellten Thesen können als allgemeingültige Identifikationsmerkmale gelten. Dennoch haben die Maler eigene Kommentare zu dem Manifest verfasst, um selbst die Deutungshoheit über die *Aeropittura* zu behalten. Schon die Vorkommnisse um die Veröffentlichung des Manifests durch Marinetti im Herbst 1929 sind nicht unumstritten. Bereits im Vorjahr verfasste der Künstler Mino Somenzi ein *Manifest der Flugmalerei*, das von Marinetti jedoch nicht autorisiert und zur Veröffentlichung freigegeben wurde.[1271] In seinem Text beschreibt Somenzi, wie gewalttätig das Fliegen in das Leben einbreche, sodass sich die Erfahrungen und Sehgewohnheiten von Pilot und Zuschauern surreal verschieben. Auch Marinetti beschwört das Fliegen als neue Naturgewalt, die eine facettenreiche, intensivierte Wahrnehmung befördere und adaptiert folglich Somenzis Text.[1272] Die Fliegerei sei nach Marinetti geeignet, den futuristischen Geist im Kunstwerk widerzuspiegeln. Er berichtet im Manifest sodann von den Darstellun-

[1268] Fraquelli 1996, S. 133.

[1269] Vgl. Mantura 1990, S. 18.

[1270] Mantura verfolgt die Tendenz zweier paralleler Stränge in der futuristischen Malerei bis zu ihren Anfängen zurück und erkennt dies in der Malerei figürlich-synthetischen Malerei Boccionis und den abstrakten Formen der Bilder Ballas. Mantura 1990, S. 18.

[1271] Escher 2002, S. 48ff.

[1272] Ebd.

gen von Flugzeugen durch Fedele Azari (1895–1930) und Dottori, über die „synthetischen Umformungen" von Rumpf, Propellern und Flügeln zu „typisch plastischen Elementen". Daraus folgert er für die „neue, große Kunstrichtung der Aeropittura: Wir Futuristen erklären: 1. daß die veränderbaren und wechselhaften Flugperspektiven eine absolut neue Wirklichkeit begründen, die nichts mit der herkömmlichen, aus den irdischen Perspektiven entstandenen Realität zu tun hat".[1273] Die neue Wirklichkeit des Fliegens bestehe aus einer ununterbrochenen Bewegung, an der der Künstler selbst teilnehmen müsse. Erst das Fliegen ermögliche es ihm, Himmel und Erde „zu synthetisieren und zu verwandeln". Marinetti folgert, dass im Zustand des Fliegens „alle Landschaftselemente dem […] Künstler als a) flachgedrückt, b) provisorisch, c) künstlich und d) als gerade vom Himmel gefallen erscheinen". Erst diese Erfahrung gestatte, „daß man durch die Flugmalerei schon bald eine neue plastische Spiritualität des Außerirdischen erreichen wird".[1274] Im Folgenden erklärt Marinetti die Auswirkungen der Fliegerei auf die Wahrnehmung:

> Überschauen wir das unter uns Liegende von einer Fluglinie beliebiger, aber konstanter Höhe aus, so erscheint uns ein Panorama A, das sich allmählich und proportional zu unserer Geschwindigkeit erweitert, das durch ein kleineres Panorama B ergänzt wird, welches sich wiederum beim Überflug des Panoramas A vergrößert, bis sich uns ein weiteres Panorama C eröffnet, das sich ausweitet, während das bereits entfernte Panorama A und das eben noch überflogene Panorama B allmählich verdrängt werden. Beim Wendeflug fällt der Gesichtspunkt stets mit der unmittelbaren Flugbahn zusammen, umfaßt aufeinanderfolgend jedoch alle einzelnen Punkte der ausgeführten Bewegung. Bei einer Rechtswendung gestalten sich die Fragmente des Panoramas kreisend und laufen nach links, sich vermehrend und zusammenrückend, während sie sich nach rechts vermindern und erweitern, je nach Neigungswinkel des Flugzeugs.[1275]

Marinetti wählt bewusst eine scheinbar wissenschaftliche, sicherlich jedoch objektive Sprache für die Beschreibung des Flugs, um die Erkenntnisse der Forschung über die Verschiebung der Wahrnehmung zu schildern.[1276] Dabei beschreibt er einerseits, wie die verschiedenen Eindrücke der Landschaft beim Fliegen aufeinanderfolgen und dass das Selberfliegen andererseits die einzig mögliche Ausgangssituation für den Maler ist, um die objektiv-wissenschaftliche Beschreibung mit subjektiv-emotionalen Erlebnissen verbinden zu können. Nach Marinetti kenn-

[1273] Balla/Marinetti/Depero u.a. [1929/31] 1990, S. 185.

[1274] Ebd.

[1275] Ebd.

[1276] Das im Manifest beschriebene Erlebnis entspricht den Forschungsergebnissen der militärischen Flugbeobachtung. Escher 2002, S. 50f.

zeichnen die aufeinanderfolgenden Eindrücke die Wahrnehmung aus der Vogelperspektive:

> Bei jeder Geschossbahn-Methode, bei jedem Flugmanöver und unter jeder Art von Flugbedingung sind die Panoramafragmente jeweils die Fortsetzung eines anderen, und diese einzelnen Fragmente verbinden sich in einem geheimnisvollen und fatalen Drang, sich in ihren Formen und Farben zu überschneiden und zu überlagern bei gleichzeitiger Bewahrung einer perfekten, nahezu religiösen Harmonie. Diese Harmonie wird durch die Kontinuität des Fluges selbst gewährleistet. So werden die dominanten Charaktere der Flugmalerei umrissen, deren Aufgabe es ist, durch ihre absolute Freiheit der Phantasie und Obsession die dynamische Vielfalt des Ereignisses mit der unentbehrlichsten aller Synthesen zu umfassen, das visionäre und tiefgreifende Schauspiel des Fluges zu beschreiben.[1277]

In der „Harmonie" des Erlebnisses liegt folglich der künstlerische Wert der Erfahrung. Diese Argumentation ist neu in der futuristischen Rhetorik, denn sie weicht im *Manifest der Flugmalerei* die provokative Aussage über die in der Gewalt begründete Schönheit der Moderne einer Erlebnis-Ästhetik auf. So liegt der künstlerische Bestandteil der Flugmalerei in der individuellen, emotiven Umdeutung der realen Sensation des Fliegens.

Inhaltlich erscheint das Thema nicht so vielschichtig wie die Bildfindungen der ersten Phase des Futurismus, deren Ziel es war, das moderne Leben in seiner Komplexität physisch und psychologisch zu durchdringen. Womöglich ist es darauf zurückzuführen, dass einzelne Künstler und Gruppierungen Kommentare zu dem offiziellen Manifest veröffentlichen, um deren Aussagen individuell zu deuten.[1278] Die Turiner Futuristen, zu denen Fillia sich zählt, publizieren ihren Kommentar zum *Manifest der Flugmalerei* anlässlich der römischen Ausstellung 1931.[1279] Sie resümieren, dass die Berechtigung der Flugmalerei darin liege, dem Künstler eine neue Form des Ausdrucks zu vermitteln. In erster Linie sei dies die Erfahrung der Geschwindigkeit, aus der sich wiederum die Simultaneität ergebe. Dennoch plädieren die Turiner Futuristen dafür, dass sich die Künstler stärker von der mechanischen Darstellung, ihrer Erdverbundenheit, lösen müssen. Sie mahnen: „Wir dürfen uns nicht mit der Beschaffenheit der mechanischen Natur zufrieden-

---

1277 Balla/Marinetti/Depero u.a. [1929/31] 1990, S. 185.

1278 So beschrieb z.B. Prampolini zunächst seine eigenen flugmalerischen Werke, in denen er versucht habe, „intuitiv die endlosen Gesetzmäßigkeiten der Luftperspektiven" zu erfassen. Neben der Geschwindigkeit des Fliegens sei die Simultaneität der Eindrücke das wichtigste Merkmal der Flugmalerei. „Ich sehe in der Flugmalerei die vollständige Überwindung der Grenzen aller irdischen Wirklichkeit, während in uns unbändigen Auskundschaftern neuer plastischer Realitäten immer stärker der latente Wunsch frei wird, die noch verborgenen Kräfte des kosmischen Idealismus zu erleben." Prampolini [1931] 1990, S. 185.

1279 Die Unterzeichner sind Fillia, Pippo Oriani, Mino Rossi, Nikolay Diulgheroff, Pozzo, P. A. Saldadin, Enrico Alimandi, Zucco, Vignazia.

geben, um diese umzuformen: vielmehr müssen wir nach neuen plastischen Aspekten suchen, in denen die eigentliche Aktion – auch die phantastische – der mechanischen Natur völlig überholt und nicht mehr ausschlaggebend ist." Stattdessen „brechen unsere Werke aus dem Kreis der Wirklichkeit aus, um auf die Mysterien einer neuen Spiritualität hinzuweisen."[1280] Sie wollen demnach keine realistischen Bilder schaffen, denn in der Flugmalerei herrschen andere Gesetzmäßigkeiten: „Die Formen der Flugzeuge, des Himmels und der Erde sowie des kosmischen Panoramas organisieren sich außerhalb jeder optischen Logik und jeder bewegungsbedingten Flächendurchdringung."[1281] Merkmale der Turiner Flugmalerei seien daher „neue Symbole" in der Kunst, die die Empfindungen beim Fliegen ausdrücken, sowie die „Verwirklichung der geistigen Organismen des Luftraums".[1282] Fillia bringt in seinem Werk *L'idolo dell cielo* diese metaphysische Deutung des Fliegens subjektiv-surreal zum Ausdruck. Der transzendent-freiheitlichen Darstellung Fillias steht das Gemälde Cralis mit dem Titel *Incuneandosi nell'abitato (In tuffo sulla città)* aus dem Jahr 1939 gegenüber, das die zweite Strömung der *Aeropittura* verdeutlicht. Cralis Werk ist realistischer in der Malweise und wirkt direkt auf den Betrachter ein, indem es ihn in eine dramatische Situation versetzt. Der Maler zieht den Betrachter mitten ins Bild, ohne jedoch den subversiven Stil aus der Synthese traditioneller und moderner Bildformen zu kopieren, den die Mailänder Futuristen um Boccioni in den 1910er-Jahren angewendet haben. Stattdessen überhöht Crali die Fliegerei zu einer dramatischen Geste und kann als Vertreter der *arte sacra* eingestuft werden, die die gesteigerte Idealisierung des Zustands des Fliegens betreibt.[1283]

Die *Aeropittura* steht historisch im Spannungsfeld zwischen futuristischer Malerei und faschistischer Propaganda. Die Flugmalerei wurde bereits seit 1927, noch vor dem Manifest Marinettis, in Italien ausgestellt.[1284] Auch in den großen, offiziellen Schauen der faschistischen Akademie der Schönen Künste wurde die *Aeropittura* gezeigt. So unter anderem in der I. Quadriennale faschistischer Kunst in Rom 1931. Im gleichen Jahr überquerte ein italienisches Geschwader unter Marschall Italo Balbo (1896–1940) den Atlantik. Dieses Ereignis löste im ganzen Land eine patriotische Stimmung aus, die die Futuristen aufgriffen.[1285] Sowohl in Frankreich als auch in Deutschland fanden in den 1930er-Jahren Ausstellungen der Flugmalerei statt, die in Deutschland vor allem durch enge Beziehungen zwischen den bei-

[1280] Fillia/Oriani/Rosso u.a. [1931] 1990, S. 186.

[1281] Ebd.

[1282] Ebd.

[1283] Crispolti 1990, S. 31f.

[1284] Ausstellungen der *Aeropittura* fanden u.a. 1931 in Rom, Mailand und Genua, 1932 in La Spezia statt. Vgl. dazu Escher 2002, S. 51.

[1285] Ebd.

den Regimen gefördert wurden.[1286] Die Futuristen näherten sich mit der Flugmalerei Ende der 1930er-Jahre der faschistischen Kriegspropaganda an und dienten damit dem politischen System. Das Werk Cralis steht exemplarisch für die Regression der Malerei in eine figürliche Formensprache. Er verzichtete auf Dynamismus und Durchdringung, die die Gemälde der Futuristen vor 1915 bestimmt haben. Gleichzeitig betont Crali die Modernität und doch Überzeitlichkeit der heroisch aufgeladenen Szene.[1287] Die futuristische Kunst steht in dieser Zeit demnach in ideologischem Zusammenhang mit der faschistischen Politik.

5.4. Futurismus und Faschismus

Die Bilanz des Ersten Weltkriegs war für Italien erschütternd. 680 000 Soldaten waren gefallen, zudem hatte sich Land hoch verschuldet und durch die Geldentwertung drohte eine Inflation.[1288] Obwohl Italien zu den Siegermächten zählte und das Trentino sowie Südtirol zugesprochen bekam, mussten die Italiener auf andere erhoffte Gebietserweiterungen, vor allem in Nordafrika, verzichten. Die zunehmenden sozialen und wirtschaftlichen Probleme drohten zur Staatskrise auszuwachsen. 1919 trat bei der Wahl des Nationalen Parlaments die im Vorjahr gegründete futuristische Partei an. Die Futuristen erreichten jedoch – wie auch die Faschisten – nicht die nötige Stimmenzahl, um in das Parlament einzuziehen.[1289] Sieger der Wahl waren stattdessen die Großparteien der Sozialisten und Katholiken. Doch den Parteien gelang es nicht, die Interessen der verschiedenen Gesellschaftsgruppen zu bündeln. In den Folgejahren kam es zu gewaltsamen Aufmärschen und Demonstrationen linker und anarchistischer Bünde. Unterdessen wuchs in der Bevölkerung die Angst vor einer Revolution. Diesen Umstand machten sich die Faschisten 1922, nur drei Jahre nach der Wahl, zunutze und ergriffen im sogenannten Marsch auf Rom die politische Macht.[1290] Die Faschisten waren keine homogene Gruppe, stattdessen fanden sich in der Partei unter der Führung Benito Mussolinis und ihren Anhängern ehemalige Syndikalisten, Nationalisten und Modernisten, Vertreter konservativer wie auch modernistisch-revolutionärer Gruppierungen, aber auch ehemalige Soldaten. Sie alle einte der Glauben an den Mythos eines starken italienischen Staates.[1291]

[1286] So fanden Ausstellungen der *Aeropittura* in 1932 Paris und 1934 in Nizza statt. Auch in der Pariser Weltausstellung 1937 waren die Futuristen im italienischen Pavillon vertreten. In Deutschland wurde die Flugmalerei 1934 in Hamburg und Berlin präsentiert. Siehe dazu Escher 2002, S. 51.

[1287] Grabner 2007, S. 123. So auch Bartsch 1977, S. 167.

[1288] Vgl. Lill 1988, S. 288f.

[1289] Vgl. ebd., S. 295f.

[1290] Vgl. dazu Lill 1988, S. 295ff.

[1291] Mussolini selbst war zunächst Marxist und bis zur Interventionskampagne 1914 Mitglied der sozialistischen Partei. Davies 1988, S. 82. Vgl. auch Adamson 1990, S. 360. Die Anhänger der fa-

Der Machtergreifung der Faschisten ging ein langer Prozess voraus, der seine Wurzeln im *Risorgimento* hatte. Im europäischen Vergleich hatte sich der italienische Nationalstaat erst spät und strukturell schwach herausgebildet. So verzögerten sich auch alle weiteren sozialen und wirtschaftlichen Entwicklungen wie die Industrialisierung. Der Erste Weltkrieg war zwar zunächst in weiten Teilen der Bevölkerung enthusiastisch begrüßt worden, die Kriegsrealität sowie die Folgen hatten jedoch eine gesellschaftliche Krise verursacht.[1292] Nur durch die Bündelung der Interessen konservativer, bürgerlicher wie modernistischer Gruppierungen unter der Prämisse einer innenpolitischen Ordnung und Sicherheit sowie eines wirtschaftlichen Wachstums konnten die Faschisten die Basis für ihre Machtergreifung in Italien legen.[1293]

Somit war es den Futuristen möglich, sich mit der Partei zu identifizieren, da sie sich zum Ziel gesetzt hatte, die Gesellschaft umzuformen und eine liberale Wirtschaftspolitik zu fördern. Dass sich Marinetti und Mussolini bereits seit den Interventionsdemonstrationen 1914/15 kannten, als beide für den Kriegseintritt Italiens kämpften, begünstigte die Annäherung der Bewegungen.[1294] 1914 war Mussolini noch Mitglied der sozialistischen Partei, sein Engagement für die Intervention führte jedoch zum Bruch. Dennoch zeigte das Programm des Faschismus deutlich den Bezug zu den linken Bündnissen der Vorkriegsjahre. So basierte z.B. Mussolinis Förderung einer liberalen Wirtschaft auf den Ideen des revolutionären Syndikalismus.[1295] Die Faschisten rezipierten auch den Futurismus, indem sie den „heroischen Idealismus der urbanen Elite und Jugend aus dem futuristischen Avantgardeidiom“[1296] weiterführten. So zielten die Faschisten darauf, die urbane Jugend zu mobilisieren, die eine unvollendete Moderne erlebten.[1297] Ebenso wie die Futuristen nutzten auch die Faschisten die Moderne als Idiom, um die Krise zu überwinden. Sie gaben jedoch keinen konkreten Weg vor, vielmehr gründete

---

schistischen Partei waren verschiedenen gesellschaftlichen Klassen zuzuordnen, sie glauben jedoch alle an einen starken italienischen Staat. Lyttleton 1973, S. 50. Vgl. auch D’Orsi 2009, S. 114ff.

1292 Lill 1988, S. 294.

1293 In ihrem Programm traten die Faschisten für eine wirtschaftsliberale Politik und innenpolitische Ordnung ein. Nolte 1983, S. 185ff.

1294 Vgl. Fähnders 2001, S. 66. Felice benennt vier Stufen der Annäherung zwischen Futuristen und Faschisten bis 1920: „1. Die Zustimmung der Futuristen im Dezember 1918 zu Mussolinis Projekt einer ‚Costituente dell’interventismo‘ […] 2. Marinettis und Mussolonis gemeinsame Teilnahme an der Besetzung der Mailänder Scala am 11.1.1919 […] 3. Teilnahme der Futuristen an der Gründung der *Fasci di combattimento* […] 4. bildeten Futuristen und *Arditi* den Kern der faschistischen Kräfte, die im April den Sitz des offiziellen sozialistischen Organs ‚Avanti!‘ stürmten und verwüsteten“. Bartsch 1977, S. 127f., nach Felice 1965, S. 480. Vgl. dazu vertiefend Salaris 1992.

1295 Sznajder/Asheri/Sternhell 1999, 18.

1296 Davies 1988, S. 96. So auch Sznajder/Asheri/Sternhell 1999, S. 292.

1297 Perfetti 2002, S. 164. So auch Lyttleton 1973, S. 379f.

die Vorstellung, die Moderne zu überholen, auf einem Mythos.[1298] Die Industrialisierung (aus ökonomischer Perspektive) sowie die Massengesellschaft der Großstädte (aus soziologischer) bildeten die Grundlage für einen tiefgreifenden Wandel des modernen Lebens.

Ein wesentliches Element des politischen Programms einte zudem den Futurismus mit dem Faschismus: Die Ausführung der politischen Aktion durch den Kampf.[1299] So kennzeichnete schon das Programm der Futuristischen Partei die Synthese aus Tat, Energie, Bewegung und dem Willen zur Macht. Im *Politischen Programm* von 1913 heißt es: „Alles ist erlaubt, nur nicht Feigling, Pazifist und Antiitaliener zu sein. Eine größere Flotte und ein größeres Heer; ein Volk, das stolz darauf ist, italienisch zu sein, für den Krieg, diese einzige Hygiene der Welt, und für ein großes Italien mit intensiver Landwirtschaft, Industrie und Handel. […] Entmachtung der Toten, der Alten und der Opportunisten zugunsten der kühnen Jugend."[1300]

Demnach verkörperten die Futuristen „eine Art des Radikalismus; ihr Wunsch, die Symbole der Vergangenheit zu zerstören, war genuin. Aber diese Radikalität war mehr ästhetisch und psychologisch motiviert als sozialen Charakters; sie basierte in einer pseudo-heroischen, individualistischen Ablehnung von Gesellschaft und Tradition."[1301] Diese anti-egalitäre und anti-demokratische Haltung verband Futurismus und Faschismus.[1302] Aus der ideellen Verflechtung resultierte auch die Anziehungskraft, die der Faschismus auf die intellektuellen Futuristen ausübte: die Verschmelzung von Kultur und Politik, Kunst und Leben.[1303]

Somit gab es eine ideologische Schnittmenge zwischen Futuristen und Faschisten. Doch bereits im Mai 1920 brach Marinetti mit Mussolini. Unmittelbarer Auslöser hierfür war die Anerkennung der Katholiken seitens Mussolinis.[1304] Für die

[1298] Tatsächlich boten die Faschisten kein Modell zur „Überwindung" der Krise durch die Moderne an. Perfetti 2002, S. 164. Auch Bartsch resümiert: „Die zugleich ‚antikapitalistischen' und antisozialistischen Tendenzen vermittelten ihr [der faschistischen Bewegung] den Eindruck, eine neue mittelständische, dritte Kraft zu sein, dazu berufen, die alte herrschende Klasse zu stürzen und abzulösen." Es fehlte jedoch an einem Konzept. Die Futuristen zeigten ebenso naiv-irrationale Ansätze, um Klassenunterschiede zu überwinden. Bartsch 1977, S. 125, vgl. auch S. 131.

[1299] Bartsch weist im Frühfaschismus auf revolutionäre Elemente hin. Bartsch 1977, S. 124.

[1300] Marinetti/Boccioni/Carrà/Russolo [1913] 1966, S. 156.

[1301] „The futurists certainly embodied a kind of radicalism; their desire for the destruction of the symbols of the past was genuine. But this radicalism was aesthetic and psychological rather than social in character; it was rooted in a pseudo-heroic individualist rejection of society and tradition." Lyttleton 1973, S. 49. So auch Perfetti 2002, S. 169.

[1302] Marinetti und Mussolini vereinte ihre anti-egalitäre Haltung. Fochessati 2007, S. 68. So auch Davies 1988, S. 83f. Hardt unterscheidet bei den politischen Aktivitäten der Futuristen drei Phasen, durch die die gesellschaftliche Umformung stattfinden sollte: den Krieg bis 1918, anschließend das Eingehen auf die gesellschaftlichen Bedürfnisse in der Nachkriegszeit und zuletzt die Anpassung an die faschistische Partei. Hardt 1989, S. 256 ff. Vgl. auch Felice 1965, S. 480f.

[1303] Vgl. zur Anziehungskraft der Faschisten auf die Intellektuellen Gentile [1931] 1990, S. 423f.

[1304] Bartsch 1977, S. 127.

Futuristen war ein Zusammenschluss mit den Katholiken, die sie zu den reaktionären, *passatistischen* Gruppen zählten, undenkbar. Erst 1923 näherte sich der Futurismus wieder dem Faschismus an. Es war eine opportunistische Entscheidung Marinettis, denn der Futurismus hatte nach dem Ersten Weltkrieg seine Stellung als internationale Avantgardebewegung eingebüßt, selbst in Italien schwand der Einfluss der künstlerischen Bewegung, da sich mittlerweile weitere Gruppierungen herausbildeten, wie die Rationalisten, die Pittura metafisica sowie die klassisch orientierten Künstler des Novecento.[1305]

Trotz des neuerlichen Bündnisses gab es grundlegende Unterschiede zwischen Futurismus und Faschismus, die ein Zusammenwachsen beider unmöglich machten. Denn obwohl sich die Faschisten modernistisch gaben, präsentierten sie sich in der Tradition des alten Roms und strebten nach einer Erneuerung der kaiserlichen Macht. So verfolgte die Bewegung zwei gegenläufige Ziele:

> Einerseits präsentierte sich der Faschismus als moderne politische Bewegung, welche die Nation radikal umformt, erneuert und sie von denselben Traditionszuständen befreit, die auch die Futuristen bekämpfen, andererseits stellte der Faschismus sein Handeln in eine tausendjährige Tradition; ein besonders nachdrücklich aktualisierter Bezug war der zum römischen Imperium unter Augustus.[1306]

Auch den Futurismus prägte ein moderner Nationalismus, der Schriftsteller Wilhelm Hausenstein (1882–1957) bemerkte schon 1914: „Aber die Futuristen wären ohne den bestimmtesten und begrenztesten italienischen Nationalton gar nicht das, was sie sind. Das Nationalitalienische ist ein aufbauendes Element ihres Wesens; es ist vielleicht sogar die Grundlage ihres Daseins."[1307] Doch der Futurismus war auf die Zukunft ausgerichtet. In der Ideologie ermöglichte nur ein politischer Bruch den Fortschritt, aus dem erst die *Italianità* entstehen konnte.[1308] Der grundlegende Gegensatz zwischen Futurismus und Faschismus bestand demnach darin, dass ersterer eine gesellschaftliche Erneuerung herbeizuführen, letzterer eine jahrhundertlange Tradition wiederzubeleben suchte.[1309] So waren die nationalistischen Konzepte von Futurismus und Faschismus letztlich gegensätzlich:

> Der Nationalismus Marinettischer Prägung behält, als Folge seiner Herkunft aus einer ästhetisierenden, elitären Denke, selbst bis in seine aggressivsten Ausformungen hinein das Siegel eines glühenden geistigen Engagements und einer kosmopolitisch gefärbten, kompetitiven Konzeption, der zufolge sich die eigene Nation aufgrund ihrer heroischen Überlegenheit im

[1305] Fochessati 2007, S. 70. So auch Crispolti 1987, S. 214.

[1306] Fochessati 2007, S. 65.

[1307] Hausenstein 1914, S. 324.

[1308] Fochessati 2007, S. 65.

[1309] Grabner 2007, S. 120. Vgl. auch Jürgens 1979, S. 208f.

> Kampf mit anderen Nationen bewähren konnte und musste. Diese kompetitive Variante stach erheblich ab von dem rhetorisch-hohlen, kleinkarierten, ganz auf die Idee des römischen Imperiums eingeschränkten Nationalismus führender Faschisten, der an die Stelle der kompetitiven Dimension die der flächenhaften Expansion setzte.[1310]

Somit vollzog die faschistische Partei unter Mussolini bis 1925 die Wandlung von der modernistischen Bewegung zum totalitären System.[1311] Dazu zählte auch die Fusion mit nationalistischen Kräften im Jahre 1923. Obwohl sie eine wirtschaftliche Modernisierung anstrebten, lehnte Mussolini gesellschaftlichen Fortschritt in Form von Demokratie und Emanzipation ab.[1312] Auf diese Weise näherten sich die Futuristen den Faschisten an, ohne dass letztlich eine ideologische Auseinandersetzung zwischen beiden stattfand.[1313] Das liegt auch darin begründet, dass Marinetti in der politischen Diskussion zwar emotionalisierte, es jedoch nicht geschafft hatte, politischen Einfluss zu erwirken.[1314] Stattdessen dienten sich die Futuristen der faschistischen Partei an, da sie sich von der Allianz größeren kulturellen Einfluss in Italien versprachen. Bis zur Gründung des *Ufficio Propaganda* 1925 konnte von einer faschistischen Kulturpolitik nicht die Rede sein.[1315] Auch mit der Institutionalisierung der Kunst wurden sowohl die Rationalisten als auch die Maler der Pittura metafisica und des Novecento von den Faschisten geduldet. Mussolini vermied es, sich auf eine einheitliche Staatskunst festzulegen, sondern protegierte die unterschiedlichen Stilrichtungen unter einer festen Struktur staatlich organisierter Ausstellungen,[1316] in denen auch futuristische Arbeiten präsen-

[1310] Hardt 1989, S. 267.

[1311] Chiantera-Stutte unterscheidet zwei Phasen des Faschismus. Von 1919 bis 1925 seien im Faschismus sowohl konservative als auch bürgerliche Elemente zu finden, der Faschismus insgesamt sei als gesellschaftliche Bewegung zu klassifizieren. Ab 1925 vollziehe sich im Faschismus jedoch der Wandel zum totalitären System. Chiantera-Stutte 2002, S. 18. Hardt macht den Zeitpunkt der Wandlung schon in den frühen 1920er-Jahren fest. Hardt 1989, S. 266.

[1312] Vgl. dazu Klinger 1995, S. 195.

[1313] Hardt 1989, S. 267.

[1314] Ebd., S. 268.

[1315] Lyttleton, 1973, S. 382. Anfang der 1920er-Jahre wurde zunächst das *Ufficio stampa* (Pressebüro) gegründet, das 1923 der Leitung Mussolinis unterstellt wurde. Seit 1925 gab es zudem das *Ufficio Propaganda*, das über die Kulturorganisationen *Reale Accademia d'Italia* und *Istituto Nazionale Fascista di Cultura* wachte. Siehe zu den Organisationsformen der Kultur im Futurismus Kivelitz 2002, S. 145. Sowie Philipp V. Cannistraro: Burocrazia e politica culturale nello stato fascista: Il Ministero della cultura popolare, in: *Storia Contemporanea*, 1970, Nr. 2, S. 273–298.

[1316] Die *Accademia* diente neben den offiziellen Aufgaben der Kontrolle und Wahrung des italienischen „Nationalcharakters" auch dazu, Feindschaften im Ordnungssystem zu „neutralisieren". Bartsch 1977, S. 199ff. Das Ziel der Propagandaausstellungen war indes, die faschistische Partei sowie Mussolini zu verherrlichen. Kivelitz 2002, S. 147.

tiert wurden.[1317] Dennoch zeigte sich Marinetti enttäuscht, dass Mussolini den Futurismus nicht zur verbindlichen Staatskunst erklärt hatte.[1318] Denn neben den Futuristen förderte Mussolini insbesondere die Künstler des Novecento.[1319] Mussolini strebte einerseits eine allgemein verständliche Massenkunst an, die an die Tradition Italiens anknüpfte, zugleich erkannte er jedoch die moderne Malerei an, die fest in der europäischen Avantgardekunst verankert war:[1320]

> Futuristische Verfahren wurden vor allem dann zur Anwendung gebracht, wenn es darum ging, das revolutionäre Potential und die Innovationskraft der faschistischen Bewegung heraufzubeschwören. Die Prinzipien des Rationalismus dienten in erster Linie der Kultifizierung der Märtyrer und Heldenfiguren und waren Ausdruck der vermeintlichen Wiedergeburt des „Impero", für das wiederum die traditionalistischen Stilkategorien des Novecento standen.[1321]

Die fortwährende Konkurrenz der verschiedenen Stilrichtungen führte dazu, dass sich die Futuristen künstlerisch den Faschisten zunehmend anpassten und unterordneten, indem sie das Regime und dessen Rhetorik glorifizierten. So prägte Marinetti die militärischen Metaphern „schnell, technisch, erhaben"[1322] für die futuristische Kunst und Künstler wie Mino Rosso[1323] verherrlichten den Duce in Bildnissen.[1324]

Zwar sind die futuristischen Gemälde der mechanischen Kunst sowie der *Aeropittura* „synthetisch-dynamisch"[1325], die ästhetische Revolution, die grundlegende

---

[1317] Die Futuristen nahmen u.a. an folgenden Ausstellungen teil: *Biennale* Venedig 1926, Bologna 1927, *III. Mostra del Sindacato Fascista Belle Arti del Lazio* 1932, *Mostra della Rivoluzione fascista* Rom 1933. Vgl. dazu Salaris 1992, S. 107ff.

[1318] Vgl. Lyttleton 1973, S. 385.

[1319] Falkenhausen 1987, S. 243.

[1320] Die Faschisten suchten zunächst nach klassischen Vorbildern für die Kunst, um die zeitgenössische Malerei zu „veredeln". Gleichzeitig intendierten sie, modern und traditionsbewusst zu wirken. Das führte dazu, dass sie eine allgemein verständliche Massenkunst unterstützten. Silva 1975, o. S. Kivelitz fasst die beiden Tendenzen als Gegenpole von Romantik und Fortschritt auf. Kivelitz 2002, S. 149.

[1321] Die Aussage gilt insbesondere bis 1935. Kivelitz 2002, S. 160.

[1322] Hinz resümiert, dass Marinetti den Avantgardebegriff in das militärische Vokabular „rückverschiebt". Hinz 2000, S. 454.

[1323] Mino Rosso (1904–1963): *Architettura di un testa (Duce)*, 1934, Metall und Holz, 49,5 x 50,5 x 6,5 cm, Galleria Narciso, Turin. Vgl. dazu auch das Werk von Thayaht, Geburtsname: Ernesto Michahelles, (1893–1959), *Dux*, 1929, Metall, 35 x 24 x 18 cm, Museo della Città di Bologna.

[1324] Porträts waren bereits in den 1910er- und 1920er-Jahren ein beliebtes Sujet im Futurismus. So z.B. die Porträts Marinettis von Carlo Carrà (*Ritratto di Marinetti*, 1910/11, Öl auf Leinwand, 100 x 80 cm, Privatbesitz), Fortunato Depero (*Marinetti temporale patriottico*, 1924, Öl auf Leinwand, 93 x 36,5 cm, Privatbesitz) und Enrico Prampolini (*Ritratto Filippo Tommaso Marinetti*, 1924, s. o.).

[1325] Crispolti trennt zwischen inhaltlicher und stilistischer Ebene der Bilder im Zweiten Futurismus. Während die Künstler das Regime des Futurismus verherrlichten, würden sie sich doch stilistisch

Erneuerung der Malerei, die die Futuristen anstrebten, war jedoch gescheitert.[1326] Vielmehr besaß der russische Konstruktivismus seit den 1920er-Jahren großen Einfluss auf die futuristische Malerei. Seine Identität als avantgardistische Kunstbewegung hatte der Futurismus folglich eingebüßt. Auch im Faschismus wurde der Futurismus mit der Integration der Nationalisten zunehmend bedeutungslos. Während sich die Futuristen noch immer bemühten, die Antagonismen des modernen Lebens durch die Kunst zu überbrücken, verloren sie die aktuellen ökonomischen Kräfte aus dem Blick, die die Gesellschaft steuerten.[1327]

So verfolgten auch die Futuristen antagonistische Tendenzen, indem sie einerseits Maschinen und Flugzeuge in ihre Werke integrieren, gleichzeitig jedoch die starre faschistische Ordnung verherrlichten. Bartsch folgert, die futuristische Ästhetik verschmelze in der *arte meccanica*

> in […] Teilaspekten mit der des Faschismus, insofern sie die physische Vervollkommnung des Menschen vor dem Hintergrund der Erfordernisse eines ‚starken Staates', also optimaler Produktions- und Kriegsbereitschaft betreffen und die Tendenz berühren, das Menschenbild zu mechanisieren und folgerichtig menschliches Sein auf die Dirigierbarkeit von Objekten zu reduzieren.[1328]

Die faschistische Ideologie basierte auf einer irrationalen Mythenbildung und hebelte die Grenzen zwischen Politik, Ökonomie und Kunst aus.[1329] Stilisierte sich das Regime selbst in der Ästhetik der Industrieproduktion, so befand sich das Ästhetische insgesamt in einem „Spannungsfeld von instrumenteller Modernisierung und gleichzeitiger Verminderung sozialer Modernisierung".[1330] Dabei wurden die „Funktionen von Glaubensüberzeugungen und -überlieferungen, Mythen, Sitte, Tradition und anderen unter vormodernen Bedingungen kohärenz- und sinnstiftenden Instanzen, unter modernen Voraussetzungen durch das Instrumentarium des Ästhetischen übernommen".[1331]

Somit gab es durchaus Gemeinsamkeiten in der ästhetischen Transformation zwischen Futurismus und Faschismus, wenn auch ihre gesellschaftlichen Ziele voneinander abwichen. Denn der Ursprung der Ästhetisierung lag nicht in der Kunst,

---

nicht anpassen. Tatsächlich lag einem Gros der futuristischen Gemälde in den 1930er-Jahren ein geordnetes Kompositionsschema zugrunde. Crispolti 1987, S. 216.

[1326] Silva 1975, o. S. Vgl. auch Poggi 2005, S. 203.

[1327] Vgl. Bartsch 1977, S. 135.

[1328] Ebd., S. 144.

[1329] Die ideologischen Diktaturen des 20. Jahrhunderts versuchten, die Grenzen zwischen Politik und Kunst aufzuheben. Vgl. Beyme 1998, S. 122.

[1330] Klinger 1995, S. 202.

[1331] Ebd.

sondern in der faschistischen Politik.[1332] Die Futuristen verfolgten bereits seit 1909 eine ähnliche Strategie, um die Kunst dem Leben anzunähern. Marinetti ersetzte die moralischen Werte der Begriffe „Schönheit" und „Ereignis" durch „Spannung", „Intensivierung" und „Gewalt".[1333] Indem Marinetti das moderne Leben ideologisch zugunsten des aktiven Seins neu strukturierte, überschritt die Ästhetisierung die semantische Bedeutungsebene.[1334] Dies galt auch für die *Aeropittura* der 1930er-Jahre. Beherrschten die futuristische Flugmalerei unterschiedliche Tendenzen zwischen surrealer und technisch-heroischer Bildwirkung, so verklärten doch beide die Erfahrung des Fliegens zu einer mythischen Eroberungsvision und stellten so direkt den Bezug zur faschistischen Politik her.[1335] Auf der anderen Seite zielte nutzte der Faschismus die Kunst, um damit Propaganda zu betreiben, was z.B. auch die Inhalte der staatlich organisierten Ausstellungen betraf: „Die faschistische Revolution sollte in der Umdeutung und Übersetzung des Realen in Zeichenhaftes ihre entscheidende Kraft begründen."[1336]

Der Philosoph Walter Benjamin (1892–1940) erkennt in seinem 1935 im Pariser Exil verfassten Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* die Tendenz des Faschismus zur „Ästhetisierung des politischen Lebens".[1337] „Alle Bemühungen um die Ästhetisierung der Politik gipfeln in einem Punkt. Dieser eine Punkt ist der Krieg. Der Krieg, und nur der Krieg, macht es möglich, Massenbewegungen größten Ausmaßes unter Wahrung der überkommenen Eigentumsverhältnisse ein Ziel zu geben."[1338] Mit Einschränkungen lässt sich diese Aussage auch auf den Futurismus übertragen, da die futuristischen Künstler darauf zielen, mittels des Krieges einen gesellschaftlichen Wandel herbeizuführen. Benjamins Thesen bewahrheiten sich jedoch erst in dem Moment, in dem die gesellschaftliche Funktion der Kunst alleinig zugunsten der politischen Macht verwendet wird.

Die Beziehung zwischen Futurismus und Faschismus zwischen 1919 und 1944 verlief in verschiedenen Phasen, die von dem persönlichen Verhältnis Marinettis zu Mussolini geprägt waren und die futuristische Kunst stark beeinflussten. Insbesondere die *Aeropittura* stand in direkter Beziehung zur faschistischen Wirtschaftspolitik und Kriegspropaganda und kann daher nicht mehr als die unabhängig-avantgardistische Malerei gelten, die Marinetti in Analogie zum Futurismus vor 1915 anstrebte.

[1332] Vgl. ebd., S. 208.

[1333] Vgl. Kapitel 3.2.

[1334] Vgl. Hewitt 1993, S. 137.

[1335] Vgl. Kivelitz 2002, S. 152.

[1336] Ebd., S. 153.

[1337] Benjamin [1935] 1979, S. 42. Benjamin begründet seine These damit, dass der Faschismus die „gesellschaftliche Konservierung" anstrebe.

[1338] Ebd.

6. Zusammenfassung der Ergebnisse

6.1. Gewalt in den futuristischen Manifesten als Reaktion auf gesellschaftliche Prozesse

Als kulturell geprägter Begriff bezeichnet Avantgarde eine Gruppierung oder Bewegung von Künstlern, die es sich zur Aufgabe gemacht haben, die Grenze zwischen Kunst und Leben einzureißen.[1339] Der Futurismus erfüllt die Kriterien einer Avantgardebewegung, die aggressive Metaphorik ebenso wie die Zielsetzung, die Kunst umfassend zu erneuern und von allem Alten, Traditionellen zu befreien. Die Ziele der Futuristen werden schon im *Gründungsmanifest* definiert und beziehen sich direkt auf die vielfältigen Errungenschaften und Neuerungen der Moderne. Der Begriff der Moderne bedarf im Kontext des Futurismus einer Konkretisierung als Prozess, der seinen Ursprung in der Wirtschaft hat und Mitte des 19. Jahrhunderts mit der Industrialisierung beginnt. Die in der Folge einsetzenden gesellschaftlichen Veränderungen wie „Verstädterung, […] Beschleunigung, Vermassung, Entfremdung, sowie von Materialismus, Fortschrittsglaube und -skepsis“[1340] sind in ihrem Wesen antagonistisch. So bringt der ökonomisch-wissenschaftliche Fortschritt materiellen Wohlstand, doch an den Erträgen der von einer

[1339] Vgl. Bonnet 2004, S. 32.

[1340] Aufzählung nach Bonnet 2004, S. 34.

Vielzahl an Menschen erwirtschafteten Leistung hat nur eine kleine Elite Anteil. In Italien tritt die Industrialisierung im Vergleich zu anderen europäischen Ländern spät und unter besonderen Bedingungen ein: Das *Risorgimento* ist noch unvollendet, das Land ist kulturell und ökonomisch gespalten. Das Paradoxon des modernen Lebens, das insbesondere durch stetige Veränderung und Verwandlung geprägt ist, spiegelt sich in der zeitgenössischen Philosophie, in den gegenläufigen Richtungen des Positivismus und der Lebensideologie wider. Auch in den futuristischen Manifesten finden sich diese widerstreitenden Tendenzen. Zwar beziehen sich die Futuristen lautstark und pathetisch auf Technologie, Industrialisierung und Fabriken, und Automobile und Elektrizität werden zu den Inkunabeln des 20. Jahrhunderts stilisiert. Die vordergründige Begeisterung entspricht jedoch nur der ersten semantischen Ebene. Bereits im *Gründungsmanifest* ist die Beziehung von Mensch und Technik nicht nur positiv konnotiert. Durch Marinettis Einsteigen in sein Automobil und die beginnende halsbrecherische Fahrt verstärkt sich zwar seine Energie und Virilität, gleichermaßen begibt er sich aber auch bewusst in eine nicht mehr selbstbestimmte Situation. Das Automobil – bezeichnend dafür sind seine tierischen Attribute – hat ein eigenes Wesen, das darauf angelegt ist, die Grenzen menschlicher Wahrnehmung zu überschreiten. Leitmotiv ist demnach ein riskantes Wagnis, denn die gesteigerte Kraft birgt die Gefahr der (Selbst-)Zerstörung. Die beschriebene Autofahrt ist ein Schlüsselmoment der futuristischen Ideologie und ästhetischen Theorie, der sich in nahezu jedem weiteren Manifest der Bewegung wiederfindet, da sie den Ursprung des Paradoxons schildert. Dieses ist in den gesellschaftlichen und kulturellen Widersprüchen der Moderne verwurzelt, dem Changieren zwischen Selbst- und Fremdbestimmung, die Marinetti bewusst im „Erlebnismoment"[1341] aufhebt.

Das Automobil, das eine Dynamik erzeugt, die zuvor nicht denkbar gewesen wäre und so die Wahrnehmung verändert, wird zum Sinnbild des futuristischen Schönheitsbegriffs. Gleichermaßen ist die Maschine im *Gründungsmanifest* ein „Kontrastelement", um „das Ende der klassischen Kunst […] zu verkünden".[1342] Gesellschaftlich positioniert Marinetti den Futurismus – auch durch die Begeisterung für die Technik und den wissenschaftlichen Fortschritt – in Opposition zum Bürgertum.[1343] So eindeutig verhält es sich indes mit der politischen Ausrichtung der Bewegung nicht. Die Futuristen besetzen ebenso nationalistische Standpunkte wie sie sich international orientieren.[1344]

Eine ähnliche Offenheit lässt sich in der futuristischen Ästhetik finden, die insbesondere die Synthese aus wissenschaftlich-technischen sowie irrationalen

---

[1341] Held 1995, S. XI.

[1342] Lista 2003, S. 85.

[1343] Vgl. Held 1995, S. XV.

[1344] Gentile 1997, S. 35. So bemühten sich die Künstler zwar um internationale Bekanntheit, indem sie u.a. eine europäische Ausstellungstournee absolvierten, im Kern bezogen sich ihre Ziele jedoch auf ein politisch und gesellschaftlich starkes Italien.

Elementen kennzeichnet.[1345] Besonders das Irrationale bestimmt die futuristische Kunsttheorie in mehrfacher Hinsicht. So sind Begriffe wie *Gemütszustände* und *Simultaneität* als Einheit von Erinnerung und Empfindung zentral in der Kunsttheorie, die mit technizistischen Vokabeln alternieren. Der Künstler wird dagegen als Person mit intuitiven Fähigkeiten charakterisiert, der das innere Wesen des modernen Lebens begreift. Dabei handelt es sich um eine affektive Anschauung, deren Modernität in ihrer offenen Definition des Künstlers und des Schaffens liegt. Nach dem Maler-Manifest und der Ankündigung der *Mostra d'arte libera* 1911 sind Sensibilität und Intuition die Merkmale des Schaffenden – die künstlerische Ausbildung tritt vor diesem Hintergrund hinter das Verständnis des modernen Lebens zurück. Unzweifelhaft verwenden die Futuristen diese These auch als provokative Betonung ihrer oppositionellen Haltung zum Kunstbetrieb, dennoch unterstreicht sie die große Bedeutung subjektiv-irrationaler Tendenzen im Futurismus.

Der Ursprung der futuristischen Schönheit des Irrationalen liegt in der Lebensphilosophie Bergsons. In dem Verständnis des Lebens als ewiges Werden sind Werte wie Sensibilität und Dauer von Bedeutung, um dem Wesen des Seins näher zu kommen. Zwar ist auch die Lebensphilosophie mit den wissenschaftlichen Erkenntnissen verzahnt, Meter erkennt jedoch für den Futurismus zutreffend, dass die Künstler keine „empirische Wissenschaftsauffassung" hatten: „Sie sind vielmehr fixiert auf die sinnliche Materialität wissenschaftlicher Konkretitionen."[1346]

Diese ästhetischen Vorstellungen prägen auch die Haltung der Futuristen zu Politik und Gesellschaft. Der Futurismus entsteht als Reaktion auf die Lebenssituation in Italien: Sowohl die neue industrielle Lebenswirklichkeit als auch die kulturellen Versäumnisse sind Themen des *Gründungsmanifestes*. Darin wendet sich Marinetti offensiv gegen bürgerliche Gruppen, strebt stattdessen Allianzen mit linken Verbünden und Nationalisten an. Er zielt darauf, nicht nur die bestehende Kunst zu modernisieren, sondern die gesamte Gesellschaft einer Umwandlung zu unterziehen. Die Staatsform der *Artecrazia* ist dabei lediglich ein künstliches Konstrukt, dessen „ästhetischer Genie- und Heroenkult"[1347] von Nietzsche entlehnt ist. Die Künstlerherrschaft steht am Ende eines langen Prozesses, aus dem sich eine neue Gesellschaft formt. Die Futuristen füllen diese nur mit Schlagwörtern wie Fortschritt, Originalität und Lebendigkeit und Negativabgrenzungen wie Anti-Parlamentarismus, Anti-Monarchismus, Anti-Pazifismus.[1348]

Konkreter definieren sie jedoch den Weg in die neue Staatsform, der nur – und auch das ist im *Gründungsmanifest* verankert – über die totale Zerstörung führt.

[1345] Lista 2009a, S. 11.

[1346] Meter 1986, S. 283f.

[1347] Vgl. Mann 1947/48, S. 24.

[1348] Vgl. Marinetti/Boccioni/Carrà/Russolo [1913] 1966, S. 156f.

Erst danach kann die Regeneration Italiens erfolgen.[1349] Gewalt taucht in der futuristischen Theorie nicht als den Menschen determinierende oder verletzende Macht auf, sondern wird als „Akt der Befreiung“[1350], *violenza sacra*, deklariert, die geeignet ist, überkommene gesellschaftliche Strukturen aufzuheben. Die Auslegung als revolutionäre Änderungsgewalt entzieht sich der rationalen gesellschaftlichen Analyse und hat ihre Wurzeln in der Vorstellung von Gewalt als befreiende Kraft.[1351] Die konsequente Neuordnung der Gesellschaft wie der Kunst kann in der Argumentation der Futuristen nur im Kontext eines erschütternden Ereignisses gelingen, das die alten Strukturen zu sprengen vermag. An dieser Stelle findet der Topos des Krieges Eingang in die Theorie, der bald die Revolution ersetzt. Vor Gewalt schrecken die Künstler nicht zurück, im Gegenteil, ist sie doch ein Stimulus, der die Menschen aktivieren und mehr noch die Antagonismen der Moderne überwinden kann. Mit der Gewalt, so die Überlegung, werden die Menschen wieder ganz in ihr ursprüngliches Mensch-Sein zurückgeführt.[1352] So erhält Gewalt im Futurismus eine zweite Bedeutungsebene, als Mittel und Zweck zu einer neuen Gesellschaftsordnung.

In diesen Vorstellungen von Wesen und Zustand der Gesellschaft offenbart sich abermals ein Antagonismus in der futuristischen Theorie. Kunst und Leben sind die Gegner, die Entfremdung des Menschen sowie die traditionelle Malerei, die gleichsam geschlagen und doch überwunden werden müssen.[1353] Dieser Dualismus wird durch ein weiteres Paradoxon verstärkt: Die Moderne, die in der futuristischen Rhetorik mehr einem konkreten Ort als einer unbestimmten zeitlichen Epoche ähnelt, ist gleichermaßen Ursache, Fanal und das Ziel, das es zu erreichen gilt. Fortschrittsglaube und Zukunftsskepsis heben sich im Futurismus in einer Apotheose der Zerstörung auf. Folglich streben die Futuristen – auch hier finden sich die Gedanken Nietzsches wieder – nicht nur danach, das Leben in die Kunst zu integrieren. Ebenso ziehen die Kunst, die *sensibilità* des Malers und die Irrationalität des Instinkts, in das Leben ein: Die Moderne wird zum „ästhetischen Phänomen“[1354], das mit ästhetischen Kategorien zu bemessen ist. Das moderne Leben und die moderne Gesellschaft, die aus der Industrialisierung und politischen Organisation Italiens hervorgegangen sind, bilden die Basis und den festen Bezugspunkt der futuristischen Theorie. Ihr Umwandlungsprozess wird durch ihre immanenten Widersprüche initiiert und steht in Austausch mit der Kunst und Geisteshaltung.

[1349] Vgl. Gentile 1997, S. 38.

[1350] Waldmann 1977, S. 40f. So auch Popitz 1992, S. 67f.

[1351] Papcke 1973, S. 219ff.

[1352] Diese Überzeugung war dem Sozialdarwinismus entlehnt. Jürgens-Kirchhoff 1993, S. 53f.

[1353] Vgl. Ehrlicher 2001a, S. 96.

[1354] Die Einschätzung geht auf die Lehre Nietzsches zurück. Vgl. Mann 1947/48, S. 19.

6.2. Die Umsetzung der Gewaltforderung in der futuristischen Kunst

Gewalt ist im Futurismus immanent, sie erscheint in den Manifesten und prägt das Weltbild der Künstler. Obwohl sich keine konkrete Anweisung in den Manifesten und theoretischen Texten der Futuristen findet, auf welche Weise Gewalt als Sujet oder stilistisch umgesetzt werden soll, ist doch unzweifelhaft, dass die futuristischen Gemälde als Vermittler für die Kunst- und Gesellschaftstheorie fungieren, die aggressive metaphorische Sprache der Futuristen und ihre Zerstörungsphantasien spiegeln. Aufgrund der Unbestimmtheit der Manifeste entwickeln die fünf Maler der Kerngruppe, Boccioni, Carrà, Russolo, Balla sowie Severini erwartungsgemäß unterschiedliche inhaltliche und stilistische Ansätze. Nicht uneingeschränkt ordnen sich die Künstler der futuristischen Theorie unter, vielmehr erweitern sie individuell die Vorgaben und Zielsetzungen der Manifeste, sodass sich heterogene motivische wie ästhetische Kategorien herausbilden.[1355]

Die Mailänder Maler, Boccioni, Carrà und Russolo, nehmen indes aktiv am politisch-ökonomischen Leben der Metropole teil. Folglich sind Genreszenen des sozialen Lebens in ihren frühen Werken das wichtigste Bildmotiv. Mit dem Ziel, Dynamik und Simultaneität zu schildern, tritt das Sujet jedoch zunehmend hinter der Formensprache zurück. Im Kubismus finden die Futuristen ein geeignetes Darstellungsmittel für die Kernpunkte ihrer Kunsttheorie: die Facette. Die Formexperimente der kubistischen Künstler haben weitreichende Folgen; die körperliche Integrität von Figuren und Objekten hat ihre Unantastbarkeit verloren. Auf ihrer Suche nach der Wahrheit hinter Raum und Zeit nehmen Picasso und Braque den Formen ihre Geschlossenheit, Stabilität und Ganzheit.[1356] Die Facette wird dabei zum stilistischen Mittel, für die Futuristen auch zum Medium des Angriffs.

Mit der Kenntnis der kubistischen Malerei erfolgt unter den Mailänder Künstlern die konsequente Weiterentwicklung des futuristischen Stils, die sie schon Monate zuvor im *Technischen Manifest* angekündigt hatten.[1357] Der Bruch der Formen ermöglicht ihnen, authentische Energie und Dynamik mit größtmöglicher Wirkung zu kombinieren. Der Effekt beruht auf dem expressiven Stil, der die Formen regelrecht verwundet.[1358] Neben die Physis des Objekts tritt dessen psychologisches Wesen, neben die allgemeingültige Wahrheit die individuelle Wahr-

---

[1355] Vgl. Kapitel 3.4.

[1356] Imdahl konkretisiert, dass Bewegung und Simultaneität im Bild zu Deformation und Verdichtung führen und so ein Spannungsmoment erzeugen. Imdahl 1968, S. 499ff.

[1357] Die Maler stellten fest: „Unseren Drang nach Wahrheit können Form und Farbe im konventionellen Sinn nicht mehr befriedigen!" Als Beispiel für ihre neuen Sehgewohnheiten führten sie an: „Durch das Beharren des Bildes auf der Netzhaut vervielfältigen sich die in Bewegung befindlichen Dinge, ändern ihre Form und folgen aufeinander wie Schwingungen im Raum. So hat ein galoppierendes Pferd nicht vier, sondern zwanzig Beine, und ihre Bewegungen sind dreieckig." Boccioni/Carrà/Russolo/Balla/Severini [1911] 1972, S. 40.

[1358] Bohrer 2000, S. 27.

nehmung. Auf diese Weise werten die Künstler die innere Motivation des Sujets auf, sie verbildlichen das Unsichtbare, die Stimmung. Damit setzen sie traditionelle Symbole und Allegorien außer Kraft. Es geht vielmehr darum, Formen und Zeichen zu überschreiten, sodass sie – psychologisch aufgeladen – authentisch erscheinen.[1359] Indem die Wahrheit in das futuristische Bild einzieht, zerstört es seine Form, Gewalt wird zum werkimmanenten Bestandteil des Bildes und die kubistische Facette der einzig adäquate Ausdruck.[1360] Wirklichkeit und Wahrheit, die die Bilder vermitteln, liegen nachweislich im Stil selbst begründet.

Das gesetzte Ziel des Futurismus ist indes in erster Linie, eine ganzheitliche Kunst zu schaffen, die aus der Moderne hervorgeht und durch ihre Authentizität die Gesellschaft zu verändern vermag. Die Kunst wird somit zum Instrument, einen revolutionären Gewaltakt auszulösen, der sich gegen tradierte ästhetische Formen wendet und eine Neuordnung in Gang setzt.[1361] Das Mittel, das die Künstler dabei nutzen, ist die ästhetische Provokation. Gewalt und Zerstörung kennzeichnen die avantgardistischen Bilder im Kern, sie greifen den Betrachter an und führen zu seiner Aktivierung.[1362] Besonders wird dies in der futuristischen Kriegsmalerei deutlich. Gewalt tritt hier sinnbildlich in der Synthese aus konkreten und fiktiven Elementen in Erscheinung. Dabei unterscheiden sich die Künstler in ihrer Intention und Formensprache. Erzeugt das Zusammenspiel von abstrakten und figürlichen Elementen bei Boccioni und Carrà eine emotionalisierte Erlebnismalerei, so bringen die symbolisch-abstrakten Arbeiten Severinis und Ballas eine Ästhetisierung und somit Sublimierung des Kriegszustandes in der Distanz zum Ausdruck. Das Spannungsfeld bildet in den Werken aller Futuristen nicht die inhaltliche Gewalt, die als energetische Steigerung des Lebens wiedergegeben wird, sondern die Synthese von objektiven und emotionalen Elementen.

Im Wesentlichen charakterisiert den Futurismus das engmaschige theoretische Gefüge, das nahezu jeden kreativen sowie gesellschaftlichen Lebensbereich bestimmt. Doch neben einer schriftlich fixierten Weltanschauung schaffen die futuristischen Künstler bildkünstlerische Werke, die ebenso den Anspruch erheben, die futuristische Ästhetik zu definieren. Die inhaltliche und stilistische Vielfalt in den futuristischen Gemälden gründet sich auf die Unterschiede in Charakter und Ausbildung zwischen den Malern. Obwohl sie die traditionelle Kunst und deren Wirkungsästhetik kategorisch ablehnen, ist doch unstrittig, dass sich jeder der Künstler mit dieser auseinandergesetzt hat. Doch wie spiegelt sich der Einfluss traditioneller ikonografischer Muster der Gewaltdarstellung auf die futuristische Kunst?

[1359] Grimminger 2000, S. 23. Der Schriftsteller Alfred Döblin stellte ebenso fest, dass die neue Art, Sujets in Literatur und Kunst darzustellen, im Inneren des Künstlers frei entstehe und daher eine wirkliche Emotion vermittelt. Döblin, zit. nach Tenzler 1982, S. 142.

[1360] Groys 2000, S. 63.

[1361] Ebd., S. 66ff.

[1362] Ebd.

Wirkungsästhetisch haben sich in der Gewaltdarstellung teils jahrhundertealte Leitbilder manifestiert. Wird in der griechischen Tragödie auf die performative Wiedergabe von Gewalt verzichtet und diese nur angedeutet, so wird Gewalt in der Malerei in unterschiedlicher Weise dargelegt. Aufgrund des Sujets lassen insbesondere die Kriegsbilder der Futuristen eine vergleichende Betrachtung mit der traditionellen Schlachtenmalerei zu. Die Elemente der futuristischen Kriegsbilder sind einerseits modernistisch wie die *parole in libertà*, die Collage sowie die Facettierung des Motivs. Es hat sich jedoch gezeigt, dass die Künstler kompositorische Schemata aufgreifen, die bereits in der Renaissance verwendet wurden. Dabei handelt es sich um die zum Betrachter parallele Ausbreitung des Geschehens wie in Carràs *I funerali dell'anarchico Galli* oder Simultandarstellungen wie in Boccionis *La città che sale*, wenn sich vor dem Hintergrund des erwachenden Tages der soziale und ökonomische Aufbruch des modernen Zeitalters vollzieht. Diese Merkmale deuten bereits die Anlehnung der futuristischen Maler an klassische Kriegsbilder an, die sich im Einzelnen anhand konkreter Bildgegenstände nachverfolgen lässt.

Das Motiv des bewaffneten Reiters findet sich in den Kriegsbildern dreier futuristischer Künstler, Boccioni, Carrà und Severini. Die Künstler stellen die Reiter zentriert in Seitenansicht dar, sodass sie die größtmögliche Fläche einnehmen und wie eine undurchdringliche Mauer wirken. Darstellungen von Reitergefechten gibt es seit der Antike. Bis in das 19. Jahrhundert ähneln sich die kompositorischen Ausprägungen stark; zumeist zeigen die Künstler eine kleine Gruppe Kavalleristen, die sich im Kampf befinden.[1363] Unterschiede zeigen sich dagegen im Ausdruck: Dynamik und Dramaturgie werden stetig gesteigert.[1364] Zwar nimmt im 19. Jahrhundert die Bedeutung der Kavallerie für den Krieg ab, als Sujet in der Kunst bleiben die Reitergefechte dennoch präsent: „Reitergefechte waren kaum noch schlachtentscheidend und kriegsstrategisch nur von geringer Bedeutung. Man hielt gleichwohl noch lange an der romantisierten Idealvorstellung des Reiterkampfes fest, auch wenn dieser in der Realität immer erfolgloser wurde."[1365] Bemerkenswert ist, dass das Motiv in der futuristischen Malerei fortdauerte obwohl Reitergefechte im Ersten Weltkrieg sehr selten zu finden sind. Insbesondere Boccionis Arbeit *Carica di lancieri* scheint in ihrer Vielschichtigkeit geeignet, über die Wahl des Sujets Aufschluss zu geben. Hinter dem *Angriff der Lanzenreiter* verbirgt sich eine stilistisch-kompositorische Dualität aus Ordnung und Unübersichtlichkeit. Inhaltlich verdichten sich der dramatische Zeitpunkt des Angriffs und der bevorstehende Zusammenprall der Reiter und Soldaten am Boden zu einer versinnbildlichten Dynamik, die den Betrachter erschauern lassen sollen. Die Überlegenheit der Lanzenreiter nimmt der Darstellung nicht ihre Spannung, im Gegenteil, sie steht bewusst offen zwischen dokumentarischen Elementen wie den Zeitungsaus-

[1363] Parth 2010, S. 203f.

[1364] Ebd.

[1365] Ebd., S. 204.

schnitten sowie abstrahierten Formen. Als Synonym für die Kampfhandlungen wählt Boccioni eine einzelne Schlacht in einer archaischen Art der Kriegsführung, die vor dem Hintergrund der futuristischen Maschinenmetaphorik seltsam aus der Zeit gefallen erscheint und doch gerade aus diesem Grund jene sublimierte Überzeitlichkeit zum Ausdruck bringt, die der Futurismus für sich beansprucht. Betrachtet man nur das Bild, so entzieht sich der Angriff einer räumlichen und zeitlichen Einordnung. Die kollidierenden wirtschaftlichen und politischen Interessen, die den Krieg ausgelöst haben, treten hinter die einzelne Kampfhandlung zurück. Erst die Zeitungsausschnitte, von Boccioni rahmend am Bildrand platziert, ordnen die Situation dem Ersten Weltkrieg zu und kennzeichnen sie damit als eine Folge territorialer Ansprüche. Die Dramatisierung und Ästhetisierung, die Boccioni vermittelt, verliert dadurch nicht an Brisanz, sondern die aktuellen Ereignisse werden in eine allegorische Szene eingebunden.

Das futuristische Kunstwerk kann demnach in drei Ebenen unterteilt werden.[1366] Es handelt sich hierbei zunächst um den a priori definierten Zweck des Werkes, der in der Verschmelzung von Kunst und Leben liegt und gesellschaftlich-kulturelle Prozesse befördern soll. Darauf folgt der eigentliche Schaffensprozess, bevor die Rezeption durch den Betrachter in der dritten Phase stattfindet. Der Prozess propagiert die Auflösung der klassischen Werkeinheit und weist den autonomen Werkbegriff zurück. Damit sind zwar traditionelle Gradmesser auf die moderne Kunst nicht mehr direkt anwendbar,[1367] sie finden sich jedoch in ihr als Negation wieder. Auch die Umsetzung der Gewaltforderung aus den Manifesten in der futuristischen Kunst verläuft über drei Ebenen: Wählen insbesondere die Mailänder Künstler bis 1912 aggressive Sujets, um die Stimmung der Stadt im Aufbruch zu reflektieren, findet Gewalt ab Herbst 1911 verstärkt innerhalb der Form statt. Mit der Kriegsmalerei wird Gewalt wieder zum Motiv. Wie nachgewiesen wurde, ist der wichtigste Gradmesser für die Künstler die Wirkung auf den Betrachter. So ist die futuristische Ideologie auch in der Kunst präsent, sie dient als Vermittler gesellschaftlich-kultureller Themen.

6.3. Die Futuristen und das Sublime

Die Überhöhung gewaltsamer Sujets wie Aufstände, Revolten und Massenszenen sowie Kriegsdarstellungen ist nicht nur bildlich fixiert, sondern mit einem theoretischen Gerüst untermauert. In zahlreichen Texten und Veranstaltungen wie den *serate* manifestieren die Futuristen ihre Weltsicht einer radikalen gesellschaftlichen und kulturellen Neuordnung durch Gewalt. Dadurch dass die Gewalt als Änderungsmacht positiv konnotiert ist, wird sie gleichsam auf eine mythische Ebene gehoben. Die Texte greifen dabei auf Theorien zurück, in denen Gewalt aus ihrer

[1366] Diese Kategorisierung der Avantgardekunst folgt Bürger. Bürger 2007, S. 68ff.

[1367] Gehlen 1966, S. 78.

Determination als das moralisch Verwerfliche, Hässliche befreit ist. Vielmehr stützen sie sich auf die Nietzsche und Sorel, die die Basis für die metaphysische Durchdringung von Schönheit und Hässlichkeit, Gewalt und Grenzüberschreitung gelegt haben. Während sich Nietzsche mit der Ästhetisierung des Lebens beschäftigt, stellt Sorel seine Überlegungen für Gesellschaft und Ökonomie an.

Ende des 19. Jahrhunderts synthetisieren und dynamisieren sich sozial-gesellschaftliche, politische und ökonomische Entwicklungen. Dies ist ursächlich für das ambivalente Gefühl der Moderne zwischen dem Glauben an Veränderung und Fortschrittsangst. Aus diesem Lebensgefühl heraus konstruieren die Futuristen ihre Theorie und Semantik. Damit stehen sie nicht allein: Andere europäische Avantgardebewegungen wie die „Brücke" in Deutschland gründen sich auf den Antagonismen der Moderne, wenn auch nur die Futuristen einen politischen Gestaltungsanspruch erheben. Das Erhabene im Futurismus spiegelt sich ideell in einer „dionysisch-aggressiven" Symbiose von „Zerstörungslust, Heroismus und Untergangssehnsucht"[1368], bildlich in suggestiv-verherrlichenden und aktionistischen Bildwerken. Die Aggression steht zwischen Unmittelbarkeit und Vermittlung, die Gewalt erfährt eine Verwandlung.[1369] Diese Form der Verwandlung lässt sich in unterschiedlicher Weise in allen Kriegsbildern der Futuristen finden.

Inwiefern wird durch die inhaltliche und ästhetische Verwandlung Gewalt sublimiert? Der französische Philosoph Jean-François Lyotard setzt sich mit dem Erhabenen in Bezug auf die Postmoderne auseinander.[1370] Viele seiner Überlegungen sind jedoch gleichermaßen auf die Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts anwendbar, da sie sich mit allgemeinen ästhetischen Fragestellungen befassen. Lyotard bezieht sich in seiner Annäherung an das Sublime auf Kant und beschreibt es grundsätzlich als widersprüchliches Gefühl, etwas „das das Bewußtsein außer Fassung" bringt und durch die Synthese aus Lust und Unlust, Angst und Freude gekennzeichnet ist.[1371] Er charakterisiert es auch als das Gefühl, das das Sublime auslöst, als Erwartungshaltung „daß etwas geschieht".[1372] Doch obwohl sicher ist, „daß etwas geschieht", sei es dennoch eine Hoffnung auf das Ungewisse, oder vielmehr das Unbestimmte. Das gleiche gelte für die Darstellung des sublimen Gefühls in der Kunst, denn, wie Lyotard fragt: „Liegt das Wesentliche dieses Gefühls nicht […] darin, auf etwas anzuspielen, das nicht gezeigt, oder, wie Kant sagt, nicht dargestellt werden kann?"[1373] Er folgert, dass das Erhabene in der Moderne, dem Zeitalter kontinuierlicher Brüche, die Sensibilität der Künstler beson-

[1368] Fick/Goessl 2002, S. 47.

[1369] Im Grunde handelt es sich bei der Verwandlung um etwas, dass jede Form der medialen Vermittlung beinhalten muss. Vgl. Grimmiger 2000, S. 23f.

[1370] Vgl. Lyotard 1984 sowie Lyotard 1994.

[1371] Lyotard 1984, S. 152f.

[1372] Ebd.

[1373] Ebd., S. 151.

ders herausfordere.[1374] Stärker denn je gehe es in der Moderne um die Erfahrung eines Kunstwerks – im Gegensatz zu Inhalten[1375] –, da die mediale Darstellung immer hinter der Idee zurückstehe.[1376] Die Spaltung zwischen Subjekt und bildlicher Wiedergabe bedinge eine Art von Unlust bei der Betrachtung. Dieser Zustand ist jedoch nicht final, nach Lyotard erzeugt er vielmehr „eine Lust, eine doppelte Lust sogar: die Ohnmacht der Einbildungskraft bezeugt e contrario, daß sie selbst noch das sichtbar zu machen sucht, was nicht sichtbar gemacht werden kann".[1377] Der „Widerstreit" veranlasse eine Spannung, die nicht weniger als das Pathos des Erhabenen sei.[1378] Definiert Edmund Burke das Erhabene als „Drohung, daß nichts mehr geschieht"[1379], so entfaltet diese Drohung erst in der Distanz den Genuss, das erhabene Gefühl. Nach Kant lasse sich das Sublime

> als eine doppelte Herausforderung analysieren: Die Einbildungskraft tut sich an der Grenze dessen, was sie darstellen kann, Gewalt an, um zumindest darzustellen, daß sie nicht mehr darstellen kann; und die Vernunft versucht unvernünftigerweise ihrerseits, das Verbot, das sie sich auferlegt und das im eigentlichen Sinne kritisch ist, zu verletzen – das Verbot, in der sinnlichen Anschauung nach Gegenständen zu suchen, die ihren Begriffen entsprechen. Unter diesen beiden Aspekten fordert das Denken – wie fasziniert von seiner Unmäßigkeit – seine eigene Endlichkeit heraus. Es ist dieses Begehren nach Grenzenlosigkeit, das es im erhabenen ‚Zustand' fühlt: Glück und Unglück.[1380]

Lyotard attestiert der Kunst die Möglichkeit, das Erhabene zu intensivieren: „Die Malerei ist zur Nachahmung von Vorbildern und deren figurativer Darstellung verurteilt. Wenn aber der Zweck der Kunst darin besteht, die Adressaten der Werke intensive Gefühle verspüren zu lassen, dann stellt die Figuration durch bildliche Mittel einen Zwang dar, der die Möglichkeiten des emotionalen Ausdrucks beschränkt."[1381] Demnach spricht Lyotard der Malerei die Abstraktion als

[1374] Ebd., S. 154. Das Gefühl des Erhabenen selbst sowie seine Auslöser sind nach Lyotard eng an die jeweilige Zeit gebunden. So habe Longinus noch das Auseinanderbringen der Syntax in der freien Rede als Sublimes bezeichnet, das sich später zur Erschütterung wandelte. Ebd., S. 156.

[1375] Lyotard merkt an, dass bereits Nicolas Boileau (1636–1711) von einer „erschütternden" Wirkung in Bezug auf das Sublime in der Kunst geschrieben habe. Lyotard 1984, S. 157.

[1376] Vgl. dazu Kapitel 2.1.

[1377] Lyotard 1984, S. 158.

[1378] Ebd.

[1379] Ebd.

[1380] Lyotard 1994, S. 68.

[1381] Lyotard 1984, S. 159. Zwei Begebenheiten sind dafür nach Lyotard ursächlich. Zum einen fordert nach Kant das Erhabene durch seine Unendlichkeit den Menschen heraus, zum anderen ist das Sublime eine sehr persönliche, subjektive Empfindung. Vgl. Lyotard 1994, S. 69 und S. 116. Lyotard schreibt über das Sublime bei Kant, dass es die Formen der Einbildungskraft anrege zu einer „freien Produktion von Formen", „die den ganz anderen Zweck hat, den Verstand dazu

ausdruckssteigerndes Mittel zu – letztlich könne sie alleinig das wiederzugeben, was in der Moderne das Sublime auszudrücken vermag: das Unbestimmte.[1382] Auch wenn die Avantgardekünstler keinen wörtlichen Bezug zum Erhabenen aufweisen würden, laut Lyotard wohl nie Burke oder Kant gelesen haben, verweise das Unbestimmte in ihrer Malerei, der gezielte wirkungsästhetische Schock, auf das Widersprüchliche des Sublimen. Denn das Erhabene sei untrennbar an die Erfahrung und Wahrnehmung des Menschen gebunden und stehe daher insbesondere konträr zum Positivismus.[1383]

Dass das Erhabene in der Kunst in verschiedenen Ausprägungen auftreten kann, wurde schon zuvor vertreten. So ist die schöne Darstellung hässlicher oder gewaltsamer Inhalte mit einer ästhetischen Aufwertung verbunden, wie Nietzsche bemerkt, „denn nur als ästhetisches Phänomen ist das Dasein und die Welt ewig gerechtfertigt."[1384] Der Philosoph schreibt der Kunst, der „heilkundigen Zauberin", wundersame und lebenserhaltende Kräfte zu. Nur „sie allein vermag jene Ekelgedanken über das Entsetzliche oder Absurde des Daseins in Vorstellungen umbiegen, mit denen sich leben läßt: die sind das Erhabene als die künstlerische Bändigung des Entsetzlichen und das Komische als die künstlerische Entladung vom Ekel des Absurden."[1385] Demnach müsse der Künstler aktiv werden, um das Sujet ästhetisch zu verwandeln. Die Spannung zwischen Inhalt und Darstellung rufe jene Empfindung hervor, die durch die Vermischung von Ehrfurcht und Angst stärker ist als Abscheu oder Bewunderung.[1386] Im Futurismus tritt das Sublime auf andere Weise in Erscheinung. Dafür ist ursächlich, dass die Futuristen Gewalt einer Bedeutungswandlung unterziehen. Aggression wird zu einem legitimen Mittel, um die Anforderungen der Moderne im Leben und in der Gesellschaft umzusetzen. Die mythisch-aktive Ebene der Gewalt setzen die futuristischen Künstler in ihren ersten Gemälden bis 1912 in sozialen Massenszenen um, die den Betrachter animieren sollen, die Energie selbst in gesellschaftlichem Engagement freizusetzen. In der Kriegsmalerei zeigt sich ein anderes Bild, das auf zwei Entwicklungen beruht. Zum einen wird Gewalt im Futurismus eine zunehmend politische Qualität zugesprochen, da die Mitglieder der Bewegung massiv den Kriegseinsatz im Ersten Weltkrieg herbeizuführen suchen. Zum anderen hat sich die futuristische Malerei insbesondere seit dem Jahr 1913 vom theoretischen Konzept zu einer eigenständigen Kunstrichtung emanzipiert. Die Kriegsbilder Boccio-

herauszufordern, diese Formen seinen Regeln und Grundsätzen zu unterstellen". Lyotard 1994, S. 117.

[1382] Lyotard präzisiert: „Der gewöhnlichen Wahrnehmung, die unter der Herrschaft der alltäglichen oder der klassischen Sehweise steht, sind die elementaren Empfindungen verborgen." Lyotard 1984, S. 161.

[1383] Ebd., S. 160ff.

[1384] Nietzsche [1871] 1972, S. 43.

[1385] Ebd., S. 53.

[1386] Liessmann 2009, S. 133ff.

nis, Carràs, Ballas und Severinis um 1915/16 unterliegen noch immer dem Bild einer konstituierenden Änderungsgewalt, die im Krieg ihre höchste Wirkkraft erreicht. Die Künstler bedienen sich jedoch neuer Mittel: der Collage, der *parole in libertà* und der Abstraktion. Zwar setzen sie diese unterschiedlich ein, eine Tendenz zieht sich jedoch durch das Gros der Bilder: Collage und *parole in libertà* kontextualisieren einerseits die Szenen und bringen gleichzeitig nicht-illusionäre Mittel ein. Die Stilisierung, die in der Verdichtung der Bewegungen in Boccionis *Carica di lancieri*, in der Geometrisierung in Carràs *Guerrapittura* sowie in den wellenförmigen Schwingungen in Ballas Interventionsgemälden liegt, dient dem Zweck der Idealisierung der Kriegsgewalt. Es handelt sich folglich um eine Sublimierung, die untrennbar mit der futuristischen Definition von Gewalt in Verbindung steht. Die erhabene Schilderung von Aggression im Futurismus emanzipiert sich jedoch von der figürlichen Darstellung direkter und konkreter Gewalttaten. Vielmehr stellen die Künstler Szenen kurz vor dem dramatischen Höhepunkt eines Kampfes dar (Boccioni, Carrà), beschwören den gesellschaftlichen Aufbruch in den Interventionsveranstaltungen (Balla) oder zeigen die Kriegsvorbereitungen (Severini). Die Sublimierung der Gewalt liegt in dem Verzicht auf eine Darstellung der konkreten Tat (die zeitliche und örtliche Einordnung findet, wenn überhaupt, über Collage-Elemente und die *parole in libertà* statt) sowie in der Vermittlung von Spannung und Stimmung des Krieges. Die futuristischen Kriegsbilder wirken demnach aus der Distanz, auch wenn sie durch die Collage eine Unmittelbarkeit suggerieren. Dazu trägt auch die Facettierung bei, da der Abstraktionsprozess der Formen der Wahrheitssuche dient.

Dieses Paradoxon liegt in der Theorie des Futurismus selbst begründet. Der in den futuristischen Manifesten proklamierte Maschinenkult findet in den futuristischen Gemälden wenig Resonanz.[1387] Stattdessen setzen ihm die Künstler bewusst emotionalisierte Sujets entgegen, in denen sie subjektive Empfindungen und Erinnerungen mit dem Zeitgefühl der Moderne vereinen. Lista erklärt, dass die Maschine im sprachlichen Futurismus zwar als Zeichen des modernen Lebens geeignet sei, aber nicht die dionysisch-schöpferische Vitalität besitze, die die futuristische Kunst charakterisiere.[1388] Zwar stellt die Maschine für den Menschen eine Bedrohung dar, die Futuristen wenden diese jedoch durch ihre lebensintensivierende Kraft und die daraus folgende „Verbrüderung“ ab.[1389]

[1387] Lista benennt hier beispielsweise „funktionelle Formen, geometrische Strenge, […] serielle Vervielfältigung“, die als Kennzeichen des Maschinenkults keine malerische Entsprechung in den Gemälden finden. Lista 2003, S. 81.

[1388] Stattdessen stelle die Maschine ein „Kontrastelement“ dar, mit dessen Hilfe die traditionelle Kunst „überbrückt“ werden solle. Ebd., S. 85f.

[1389] Ebd., S. 86.

Das Spannungsmoment

Der Philosoph Theodor W. Adorno (1903–1969) stellte in seiner *Ästhetischen Theorie* im Hinblick auf die Avantgarde fest, dass sich in der „ästhetischen Produktivität" immer „Sedimente oder Abdrücke der gesellschaftlichen" finden ließen: „Die ungelösten Antagonismen der Realität kehren wieder in den Kunstwerken als die immanenten Probleme ihrer Form. Das, nicht der Einschuß gegenständlicher Momente, definiert das Verhältnis der Kunst zur Gesellschaft."[1390] Für die Futuristen kann dies indes nicht uneingeschränkt gelten. Hässlich sei in der modernen Kunst lediglich das Alte, allem voran die traditionelle Malerei.[1391] Aus der Umdeutung des Hässlichen werde demnach in der avantgardistischen Kunst das Neue. Adorno schreibt: „Der gestürzte und wiederkehrende Inhalt wird zur Imagination und zur Form sublimiert."[1392] Nach Adorno liegt die Freiheit in der modernen Kunst folglich im Geist sowie in der Form. Hässlichkeit und Gewalt seien vom Inhalt befreit:

> Aber Häßliches: Grausamkeit in ihr ist nicht nur ein Dargestelltes. Ihr eigener Gestus hat, wie Nietzsche wußte, ein Grausames. In den Formen wird Grausamkeit zur Imagination: aus einem Lebendigen, dem Leib der Sprache, den Tönen, der sichtbaren Erfahrung etwas herausschneiden. Je reiner die Form, je höher die Autonomie der Werke, desto grausamer sind sie.[1393]

Adorno zieht seine Beobachtungen aus einem halben Jahrhundert moderner Malerei. Auch die futuristischen Künstler arbeiten bis 1915 mit einer zunehmend zeichenhaften Formensprache. Diese diene dem Zweck, einzelne Teile der Realität emotional wahrnehmbar zu machen, Wissenschaft und Sensibilität zu synthetisieren. Die Überhöhung des Hässlichen und der Gewalt findet in der futuristischen Malerei im verdichteten Spannungsmoment[1394] ihren reinsten Ausdruck. Denn in Abweichung zu Adornos Feststellung verwurzeln die Futuristen ihre Werke immer in der Realität und wenden sich gegen die „Selbstherrlichkeit des Nur-Ästhetischen".[1395] Das verdichtete Spannungsmoment im Futurismus lässt die barocke Geste aufleben – auch wenn die Künstler selbst das Barocke als substanzlos ablehnten.[1396] In der Zeitgebundenheit des ästhetischen Schocks lässt sich dennoch ein Rückgriff auf die bewegte Form und den übersteigerten Ausdruck des Barock finden.

[1390] Adorno 1996, S. 16.
[1391] Ebd., S. 75f.
[1392] Ebd., S. 77.
[1393] Ebd., S. 80.
[1394] Vondung 2006, S. 175.
[1395] Hofmann 1966, S. 297.
[1396] Ebd.

Die Verwandlung des Betrachters

Wesentlich für das Verständnis der futuristischen Malerei ist die Rolle des Betrachters. Dieser wird stets als aktiv begriffen, er soll selbst zu einem Teil des Bildes werden. Folglich soll die inhaltlich und stilistisch sublimierte Gewalt direkt auf den Betrachter ausstrahlen. Die Futuristen wollen den Betrachter schockieren – durch Inhalte und einen Stil, der violent ist. So wenden sie die Facette aus der kubistischen Malerei an, um Simultaneität, Dynamik und Aggressivität der Moderne zu synthetisieren. Durch schräge Linien wird der Betrachter in den frühen futuristischen Gemälden beinahe körperlich in das Bild gezogen, ab 1913 geschieht dies auf einem emotionalen Weg – über inhaltliche Spannung und versehrte Formen. Dabei zielen die Künstler auf ein ambivalentes Gefühl aus Schock, Agitation und Verherrlichung.

Die Wirkungsästhetik ist auf eine Verwandlung des Betrachters ausgerichtet und erinnert an teils jahrhundertealte Vorbilder. Nietzsche bemerkte 1871 über die Wirkung der griechischen Tragödie, ihr Ziel sei „sich selbst von sich verwandelt zu sehen und jetzt zu handeln, als ob man wirklich in einen andern Leib, in einen andern Charakter eingegangen wäre“.[1397] Die Verwandlung, die vom Kunstwerk über den einzelnen Betrachter auf die Gesellschaft übergreift, streben auch die Futuristen mit ihren Werken an.

6.4. Gesellschaftliche Bedingungen für die *arte guerra*: Futuristische Gewaltbilder als moderne Geschichtsmalerei?

Dass die Futuristen ökonomische Entwicklungen reflektieren und aktuelle, politisch-gesellschaftliche Ereignisse darstellen, lässt die Frage zu, inwiefern einzelne futuristische Gemälde eine moderne Form der Geschichtsmalerei sind? Die Geschichtsmalerei zählt zur Historienmalerei, die von Leon Battista Alberti (1404–1472) in der Frühen Neuzeit[1398] im Hinblick auf Erzählstruktur und Zweck definiert wurde und Gemälde mit religiösem, mythologischem, literarischem und historischem Sujet umfasst. Die Historienmalerei nahm in der Gattungshierarchie die höchste Stufe ein, da sie den Maler am stärksten forderte. Er sollte nicht nur eine Vielzahl an Menschen darstellen, sondern auch eine „innere Idee“[1399] zum Ausdruck bringen. Im 17. Jahrhundert wurden in der Académie Royale in Paris sogenannte *Conférences* abgehalten, in denen über die Anforderungen an die Malerei

[1397] Nietzsche [1871] 1972, S. 57.

[1398] Ausgangspunkt hierfür ist Albertis Abhandlung über die Malerei: Leon Battista Alberti: *Della Pittura. Über die Malkunst*, hg. von Oskar Bätschmann/Sandra Gianfreda, Darmstadt 2002. Vgl. dazu Beckstette 2008, S. 19f.; Patz 1986, S. 271ff.

[1399] Gaehtgens/Fleckner 1996, S. 26.

diskutiert wurde. Den Historienmalern wurde dabei auferlegt, sowohl theoretische Kenntnisse über Geschichte, Mythologie und Religion aufzuweisen als auch die praktische Ausführung zu beherrschen, die Einheit von Ort und Zeit etwa, und die Betonung der Hauptpersonen.[1400] Dabei hatten die Gemälde nicht etwa die Funktion, die historische Wirklichkeit eines Geschehens wiederzugeben, vielmehr sollten sie Geschichte für den Betrachter erlebbar und erfahrbar machen.[1401] Demzufolge ist das zentrale Merkmal der Historienmalerei die Identifizierbarkeit der dargestellten Personen und des Geschehens, auch wenn die Darstellung idealisiert ist.[1402] Herrschten bis in das 18. Jahrhundert noch Gemälde vor, die das Geschehen wie auf einer Theaterbühne dramatisch und effektvoll verdichtet inszenierten,[1403] so wurde die idealisierte Historienmalerei im 19. Jahrhundert zunehmend von realistischen Tendenzen abgelöst: „Ihre Konzeptionen sind weitgehend angeregt vom Aufschwung der auf Exaktheit dringenden, philologisch und quellenkritisch fundierten Geschichtswissenschaft“.[1404] Der Bedeutungswandel umfasste auch die Bewertung der Gattung, und die Landschafts- und Genremalerei, die Schilderung von Szenen des täglichen Lebens, wurden bedeutsamer.[1405] Schon seit dem 18. Jahrhundert stellten die Künstler auch ferner zeitgenössische Ereignisse in Historienbildern dar, was als Geschichtsmalerei definiert wird.[1406]

Hier offenbart sich jedoch der Widerspruch der Historienmalerei: die Unvereinbarkeit von Idealisierung und Wirklichkeit im Bild.[1407] So vermischen sich historische und aktuelle Themen, der moralische Appell des Historienbildes mit dem Sittenbild der Genremalerei. Diese Entwicklungen verliefen jedoch nicht immer linear, so zielte strebte etwa in Italien die Historienmalerei nach dem *Risorgimento* danach, ein idealisiertes Nationalgefühl widerzugeben.[1408] Mit dem Ende des 19. Jahrhunderts lösten sich die klassischen Bildgattungen zunehmend auf und das Historienbild verlor an Bedeutung: „Gegen die getreue Abbildung der Realität und das (Nach)Erzählen von Handlungen setzten die Künstler jetzt Kategorien wie

---

[1400] Ebd., S. 34.

[1401] Sitt 1999, S. 10. Bei Auftragsarbeiten wurde die Sichtweise des Auftraggebers wiedergegeben. Büttner/Gottdang 2006, S. 226f.

[1402] Siehe dazu vertiefend Gaehtgens/Fleckner 2003. Schneider 2010, S. 11ff.

[1403] Ebd., S. 17.

[1404] Ebd., S. 64. Vgl. auch Büttner/Gottdang 2006, S. 229. Grund dafür ist nicht nur die Geschichtstheorie selbst, sondern auch, dass viele Künstler in engem Kontakt zu Wissenschaftlern der Historik standen. Beckstette 2008, S. 8.

[1405] Vgl. Gaehtgens/Fleckner 1996, S. 43.

[1406] Vgl. ebd., S. 46f.

[1407] Ebd.

[1408] Als Beispiel sind hier die Bilder des italienischen Künstlers Cesare Maccari (1840–1919) für den Sala del Risorgimento im Palazzo Pubblico in Siena aus dem Jahr 1887 zu nennen. Büttner/Gottdang 2006, S. 235.

persönliche Eindrucksempfindungen, individuellen Ausdruck oder Aspekte farblicher Dynamisierung."[1409]

Die Kunst der Moderne entzieht sich weitestgehend der kategorischen Zuordnung, da sie sich in Inhalt und Stil, vor allem jedoch in ihrer Funktion von der traditionellen Malerei abwendete. Bereits im Jahr 1884 bemerkte der Kunsthistoriker Jacob Burckhardt (1818–1897), dass in der zeitgenössischen Historienmalerei nicht mehr der Inhalt, sondern die Art der Darstellung, „das ewig neue Wie"[1410], der Maßstab der Beurteilung sei. Er folgerte dies aus dem Wesen der Geschichte, da sie nie abgeschlossen sei, könne sie auch nicht allumfassend wiedergegeben werden.[1411] Folglich ist das Ziel der „erzählenden Malerei" vor allem eine nachhaltige Wirkung: Auch wenn der Betrachter die Szene nicht historisch einordnen könne, müsse „der Eindruck […] da sein noch ohne das Sachverständnis".[1412] Finden sich zwar auch im 20. Jahrhundert Historienbilder, die an die traditionelle Kunst anknüpfen, so begreifen sich die Maler eher als „Seismographen" der Gesellschaft.[1413] Daher bildet sich schon im 19. Jahrhundert eine Werkgattung heraus, in der sich sowohl die ursprünglichen Merkmale der Historien- als auch der Genremalerei manifestieren: das Geschichtsbild.

Bei jedem der hier untersuchten fünf Künstler der futuristischen Kerngruppe lässt sich das Anknüpfen an gesellschaftliche Ereignisse und Stimmungen beobachten, was inhaltlich auf die Forderungen der futuristischen Erneuerung der Malerei zurückzuführen ist. Der Anspruch, das Leben und die Wirklichkeit in der Kunst wiederzugeben, führt im Futurismus dazu, dass die Maler das aktuelle Zeitgeschehen thematisieren, ja dieses sogar bildkünstlerisch zu beeinflussen suchen. Geben sie bis 1914 vor allem einen Einblick in das Sozialleben in einer italienischen Stadt, rückt danach ein geschichtliches Ereignis des 20. Jahrhunderts in das Zentrum ihres Schaffens: der Erste Weltkrieg. Die Häufung gesellschaftlich-politischer Bildinhalte lässt die Frage zu, inwiefern es sich bei den Arbeiten der Futuristen um eine Form moderner Geschichtsmalerei handelt?

Beckstette stellt für die Maler des 20. Jahrhunderts fest, dass es ihnen „freilich nicht um die Erarbeitung eines verbindlichen Regelwerks zum Historienbild" geht: „Obwohl sich die Moderne in zahllosen Manifesten zur Funktion der Kunst geäußert hat, spielte die Geschichtsmalerei in ihren Theorien keine Rolle."[1414] Dies gilt ebenso für die futuristische Kunsttheorie, in der die Maler insbesondere die Destruktion traditioneller Kunst fordern und sich von der „textlastigen", von der

[1409] Beckstette 2008, S. 24.

[1410] Es handelte sich dabei um einen Vortrag mit dem Titel „Über erzählende Malerei". Burckhardt [1884] 1996, S. 359.

[1411] Vgl. Gaehtgens/Fleckner 1996, S. 66.

[1412] Burckhardt [1884] 1996, S. 361.

[1413] Gaehtgens/Fleckner 1996, S. 68.

[1414] Beckstette 2008, S. 1f.

Geschichtstheorie beeinflussten Darstellung[1415] abwenden. Aktuelle Geschehnisse werden in den Werken der Futuristen in bewusster Abgrenzung zur klassischen Historienmalerei wiedergegeben. Carrà greift in seinem großen Gemälde *I funerali dell'anarchico Galli* zwar ein kompositorisches Muster der Schlachtenmalerei auf, synthetisiert dieses jedoch mit dem neuen Lebensgefühl der Moderne: Er arbeitet die Empfindungen des Betrachters von Simultaneität und Dynamik heraus. Das beschriebene Ereignis hat jedoch eine reale Grundlage und steht pars pro toto für eine aktuelle gesellschaftliche Entwicklung. Folglich erfüllt Carràs Gemälde im weitesten Sinne die Kennzeichen und Funktionen eines Geschichtsbildes. Bis in das Jahr 1913 lassen sich jedoch nur wenige Beispiele finden, in denen die Futuristen konkrete historische Ereignisse aufgreifen. In diesem Zusammenhang ist ebenfalls Severinis *Ritmo plastico del 14 luglio* zu nennen, das einen Tag in verschiedenen Jahren synthetisch verdichtet. Dennoch geht es den futuristischen Malern bis 1913/14 vorrangig darum, die gesellschaftliche Atmosphäre in (fiktiven) alltäglichen Situationen wiederzugeben und durch die Erinnerung beim Betrachter Aktionismus zu evozieren. Boccionis *La città che sale* hingegen kann als Sujet der klassischen Genremalerei gelten. Das sich täglich wiederholende Motiv der erwachenden Stadt wurde von Boccioni symbolisch als Sinnbild der Moderne aufgeladen. Kennzeichnet die futuristischen Werke der direkte Bezug zum sozialen, politischen und ökonomischen Leben in der Großstadt, so verwenden die Künstler dazu ein Zeichensystem, das nur im zeithistorischen Kontext lesbar ist.[1416] Demnach sind die Ursprünge des Geflechts aus Arbeiterkämpfen, Protesten und Nachtschwärmern in der Galleria, das stetige Gegeneinander von Bürgern, Arbeitern und Polizei im Leben in Mailand, dem Gravitationszentrum der damaligen Futuristen, zu suchen. Als „Ort" in den vorgestellten Arbeiten muss das existentielle Umfeld – abstrakter formuliert – die Moderne dem Künstler gelten. Deutlicher als die inhaltliche Ebene muss die Funktion im Vergleich zum Geschichtsbild herangezogen werden. Das futuristische Werk ist immer ein Vermittler der Theorie und wurde von den Künstlern gezielt dazu eingesetzt, auf reale Machtverschiebungen aufmerksam zu machen und Missstände anzuprangern.[1417] Insbesondere die Destabilisierung der politischen Verhältnisse solle mit der Kunst vorangetrieben werden. Die Übersetzung des zeitgebundenen Bildes in die Moderne erfordere daher neue Darstellungsmittel, die einerseits aus der Verachtung der klassischen Kunst und andererseits aus der Anlehnung an die technischen Veränderungen

[1415] Ebd., S. 9.

[1416] Büttner und Gottdang stellen für die Geschichtsmalerei der Avantgarde fest, dass die Darstellung nicht eine „mimetische Fiktion des Faktischen" sei, sondern vielmehr durch Zeichen und Symbole kontextualisiert würde. Diese Beobachtung ist auch in der futuristischen Malerei zu machen. Büttner/Gottdang 2006, S. 241.

[1417] Vgl. dazu Erben 2011, S. 104f.

resultieren.[1418] Die Futuristen stellen den Betrachter somit bewusst ins Zentrum ihrer Bildwerke und können folglich ihre Werke über deren Wirkungsabsicht, den Appell, definieren. Sowohl in den frühen Arbeiten der Maler um 1910 als auch in den Kriegsdarstellungen um 1914/15 lässt sich dies sehr gut nachzeichnen.

Die Analyse der futuristischen Werke hat gezeigt, dass die Künstler nicht versuchen, Szenen ihrer Alltagsrealität detailgenau wiederzugeben. Vielmehr geht es ihnen darum, die gesellschaftlichen Probleme und den politischen Aufbruch als gewaltsame Momente des Einschnitts fühlbar zu machen. Sie nutzen dazu Symbole der modernen Welt, die sie optisch und psychologisch, teils auf provokante Weise, einsetzen, um die Gesellschaft auf die Moderne vorzubereiten.[1419] Zugleich müssen die Kriegsbilder der Futuristen in diesen Kontext eingeordnet werden, da sie entweder im Vorfeld, vor der realen Kriegserfahrung der Künstler, oder aus der räumlichen und somit ideellen Entfernung zum Kriegsgeschehen – wie im Falle Ballas – entstanden sind. Zwei Merkmale lassen sich demnach für Gewaltdarstellungen in der futuristischen Malerei bestimmen, sowohl die Aktualität der dargestellten Ereignisse und Geschehnisse des täglichen Lebens als auch die dramatische Bilderzählung. Sie wirken durch die emotionale Anteilnahme des Betrachters; statt eines moralischen Appells enthalten sie einen politisch-sozialen. Vergleicht man sie mit den Überlegungen Burckhardts über die „erzählende Malerei“, hat sich ihre Bedeutung vom „Was“ zum „Wie“ verschoben: Maßgeblich für Inhalt und Form ist immer die Wirkungsabsicht auf den Betrachter.

Durch die Konzentration auf den Betrachter zwingen sich die Futuristen permanent dazu, das wahre, das echte Leben in ihren Arbeiten zu reflektieren, und – im Umkehrschluss – die Bilder dem Leben einzuverleiben. Das führt dazu, dass

[1418] Vgl. dazu Beckstette 2008, S. 9f. Auch inhaltlich ist der moderne Krieg mit den Worten des Kunsthistorikers Richard Haman, „undarstellbar“ geworden: „Das ist ohne Frage, dass eine moderne Schlacht in ihrer Ausdehnung und geistigen Bedeutung undarstellbar geworden ist. Jede Darstellung, die uns Soldaten, Stürme, Bewegungen, Geschütze, Schüsse, heroische Akte, Sieger und Besiegte zeigt, muss notwendig Episoden geben, die, mögen sie noch so menschlich erhebend oder erschütternd sein, doch nur winzige Kleinigkeiten, Ausschnitte des ungeheuren Geschehens darstellen, dass die moderne Schlacht bedeutet, und umso kleinlicher, je naturgetreuer es ist. Eine malerische Darstellung aber, die ein möglichst großes Schlachtfeld zu überblicken versuchte, würde mehr als je alle Schlachtmomente aus den Augen verlieren, und man würde Menschen überhaupt nicht sehen, nur weites Feld, Ruinen, Dämpfe, Wolken, Himmel. Und je feiner ein Künstler, der den Auftrag erhält, uns ein Bild des Krieges zu entwerfen, ein solches Schlachtfeld malerisch auszubilden versteht, um so unwürdiger der großen Zeit wird er uns erscheinen, ein Ästhet und Genießer. Eher werden wir die anklagenden Stimmen zu würdigen wissen, Darstellung der Martyrien der Kämpfer und Verwundeten, der Gefangenen und Flüchtlinge. […] Das Martyrium aber derer, die im Trommelfeuer auszuharren verpflichtet waren, kann keine Darstellung schildern, und die Masse, das Quantum des Leidens, das ein solcher Krieg über die Welt gebracht hat, lässt sich nicht einmal andeutungsweise auf engem Raum eines Bildes zusammendrängen.“ Richard Haman, 1917, zit. nach Warnke 1978, Vorwort, in: Kat. Ausst. Marburg 1978, S. 2.

[1419] Die Futuristen intendierten, eine „emotiv-phantastische Symptomatik der neuen Bedingungen der urbanen Sensibilität“ in ihren Werken wiederzugeben. Crispolti 1980, S. 101.

die Künstler, insbesondere Boccioni, Carrà und Russolo – trotz ihrer Anlehnung an wissenschaftliche Erkenntnisse – in ihren Werken mit gesellschaftlich-politischem Hintergrund figürliche Elemente und damit ein narratives Moment erwirken. Adorno legt dar, dass das Ziel der Kunst „Wahrheit und Erkenntnis" sein, die mittels der Form zum Ausdruck gebracht werde.[1420] Es sei jedoch unstrittig, dass die Form, die mediale Vermittlung, die Unmittelbarkeit der Wirklichkeit ausschließe.[1421] Darauf aufbauend stellt Adorno die These auf, dass der Fortschritt der Kunst in der Behandlung des ästhetischen Materials liege, darin, Neues hervorzubringen. Lediglich die „ästhetische Stimmigkeit" könne auch inhaltliche Wahrheit übermitteln.[1422]

Die Futuristen übersetzen ihre Sehnsucht nach Wahrheit in neue Formen, die Darstellungsweise und Inhalt miteinander verknüpfen sollen. Besonders in den futuristischen Kriegsbildern finden sich derartige Synthesen, betrachtet man Severinis *Synthèse plastique de l'idée ‚Guerre'*, in dem die Farben der französischen Flagge die Objekte und den Hintergrund bestimmen oder die Dynamik der Formen in Ballas Interventionsgemälden, die die Atmosphäre der Massenveranstaltungen zum Kriegseintritt in abstrakte Wellen transformieren. Dagegen lässt sich bei Boccioni und Carrà eine Praxis beobachten, die stärker mit Symbolen arbeitet. In *Guerrapittura* setzt Carrà Zeichen für Kampfhandlungen und Kriegsgerät, Dynamik und Simultaneität ein, die bewusst in Kontrast zu figürlichen Elementen stehen und den Kampf der widerstreitenden Mächte spiegeln.[1423] Diese Art Collage nutzen die Künstler sowohl als neues künstlerisches Mittel, als dass sie auf eine tiefere Bedeutungsebene vordringen. In Boccionis Arbeit *Carica di lancieri* wird die Collage, der rahmengebende Zeitungsausschnitt, gar zum Leitmotiv eines Bildes.[1424]

Als bildliche Schilderung teils konkreter Ereignisse besetzen die futuristischen Kriegsbilder, wenngleich auch die Dargestellten nur in Einzelfällen zu identifizieren sind, den Platz einer modernen Geschichtsmalerei. Zwar ist die Aktualität der Arbeiten im Selbstverständnis und Anspruch der Avantgarde begründet. Die futuristischen Künstler wenden sich dennoch gegen den Autonomiestatus der traditionellen Kunst, das heißt, gegen deren „gesellschaftliche Folgenlosigkeit"[1425] und machen es sich zum Ziel, den Funktionsmodus der Malerei in der Gesellschaft zu

[1420] Liessmann 1999, S. 124.

[1421] Ebd.

[1422] Ebd., S. 128. Vgl. auch Bürger 2007, S. 84f.

[1423] Beckstette definiert die abstrakte Malerei im Ersten Weltkrieg als „Allegorie […] der modernen Materialschlachten". Beckstette 2008, S. 40. Für den Futurismus muss dies jedoch differenzierter betrachtet werden, da die Künstler Abstraktion bereits zuvor nutzen, um die wesentlichen Elemente ihrer Kunsttheorie, Gemütszustände, Dynamik, Simultaneität sowie die Durchdringung der Ebenen in eine bildnerische Form zu übersetzen.

[1424] Vgl. Beckstette 2008, S. 50.

[1425] Bürger 2007, S. 29.

verändern.[1426] Auf diese Weise beschwören die futuristischen Werke – in Massenszenen und Kriegsbildern – den Geist ihrer Zeit, die Kollektivität einer Gesellschaft.[1427] Diese Merkmale bedingen ihre Ausstrahlung als historische Zeugnisse. Die funktionale Definition der futuristischen Künstler über ihre Einflussnahme auf den Betrachter betont die Anlehnung an die Geschichtsmalerei, indem letztlich das „Wie" der erzählenden Malerei – wie Burckhardt sie definierte –, im Zentrum steht. Die zynische Wende bringt schließlich der Erste Weltkrieg. Von den Futuristen noch 1915 als Ereignis gefeiert, in dem sich Kunst und Leben synthetisieren, folglich als erzählendes Kunstwerk an sich, bedeutet der Kriegsausbruch das Ende der futuristischen Bewegung: Die Unvereinbarkeit der futuristischen Theorien mit der Realität des Kriegs ist nicht zu überbrücken.[1428]

[1426] Ebd., S. 67.

[1427] Verhey hat die Aktivierung der „Massen" für Deutschland 1914 unter dem Aspekt der „Erfindung der Volksgemeinschaft" untersucht. Die nationalistische Mobilisierung war auch das Ziel der Futuristen, die ebenso propagandistische Bildmittel nutzten. Verhey 2000, S. 129ff.

[1428] 20 Jahre nach dem Ende des Ersten Futurismus rätselte auch der Philosoph Walter Benjamin über die Möglichkeit der Verknüpfung von Kunst und Leben, Kunst und Wissenschaft. Interessant ist, worin er die Synthese beider fand: nicht in der Malerei, sondern im Film: „Der Film hat in der ganzen Breite der optischen Merkwelt, und nun auch der akustischen, eine ähnliche Vertiefung der Apperzeption zur Folge gehabt. […] Der Malerei gegenüber ist es die unvergleichlich genauere Angabe der Situation, die die größere Analysierbarkeit der im Film dargestellten Leistung ausmacht. Der Szene gegenüber ist die größere Analysierbarkeit der filmisch dargestellten Leistung durch eine höhere Isolierbarkeit bedingt. Dieser Umstand hat, und das macht seine Hauptbedeutung aus, die Tendenz, die gegenseitige Durchdringung von Kunst und Wissenschaft zu befördern." Benjamin [1935] 1979, S. 34f.

7. Schlussbetrachtung

Eingefroren hat Boccioni die Szene, in der die Lanzenreiter auf die mit Gewehren bewaffneten Soldaten am Boden treffen, sodass sie in der Bewegung verharren. Ihre absolute Dynamik, die sich in der Überlagerung und Stilisierung der Konturlinien manifestiert, überträgt sich dennoch auf den Betrachter. Dies beruht auf Boccionis Spiel mit figürlichen und abstrakten Elementen, die Kontraste erzeugen und der Collage der *Lanzenreiter* eine dynamische Spannung verleihen.

So stehen die *Lanzenreiter* exemplarisch für die Werke der futuristischen Künstler, die das Thema der Gewalt in die Kunst adaptieren. Gewalt bildet in gesellschaftlicher, psychologischer wie ideologischer Hinsicht das Zentrum der futuristischen Theorie und erinnert in ihrer stetigen Wiederholung an einen Ritus. Inhaltlich nehmen die Künstler zwischen 1910 und 1915/16 Bezug auf das moderne Leben sowie sozio-ökonomische Konflikte. Der Erste Weltkrieg findet ab 1914 nicht nur Eingang in die Malerei und greift darin der Zerstörung vor, weil er die Verwirklichung der revolutionären Ziele der Futuristen darzustellen scheint, sondern sie verstehen sich als zeitgenössische Kommentatoren ihrer Epoche. In der Analyse der futuristischen Texte und vor allem der bildkünstlerischen Werke hat sich gezeigt, dass sie eine inhaltliche, gesellschaftliche Aktualität aufweisen, aus der sich – abgesehen von der spezifisch künstlerischen Bedeutung – auch ihre Relevanz für den heutigen Betrachter herleitet. Stilistisch besticht insbesondere die Synthese aus tradierten Bildmustern und modernen Stilmitteln wie der Collage

und der *parole in libertà*, die die scheinbar widersprüchliche Wirkung aus Sublimierung, Aktualität, Unruhe und Gewalt bedingt. Im Futurismus ist die Kunsttheorie daher nur ein erster Schritt, der erst im Zusammenwirken mit den Bildwerken und deren tagesaktuellen Verankerung im städtischen Leben durch die vorherrschende Geisteshaltung zur Jahrhundertwende – etwa dem Glauben an Fortschritt und Modernität – seine wirkmächtige Kraft entfalten kann. Wie Boccionis *Lanzenreiter* zeigen, haben die futuristischen Werke auch nach 100 Jahren wenig von ihrer mitunter beunruhigenden Wirkkraft verloren.

A. Quellen- und Literaturverzeichnis

I. Texte der Futuristen

Archivi I 1958

Archivi del Futurismo Vol. I, hg. von Maria Drudi Gambillo/Teresa Fiori, Rom 1958

Archivi II 1962

Archivi del Futurismo Vol. II, hg. von Maria Drudi Gambillo/Teresa Fiori, Rom 1962

Balla [1914/15] 1974

Giacomo Balla: Die Rolle der traditionellen und futuristischen Farben [1914/15], in: *Wir setzen den Betrachter mitten ins Bild: Futurismus 1909–1917. Balla, Boccioni, Bragaglia, Depero, Carra, Marinetti, Prampolini, Romani, Russolo, Sant'Elia, Severini, Sironi, Soffici; Malerei, Skulptur, Zeichnung, Musik, Architektur, Fotodynamik, Film, Bühne*, Kat. Ausst. Städtische Kunsthalle Düsseldorf 1974, o. S.

Balla/Depero [1915] 1974
Giacomo Balla/Fortunato Depero: Die futuristische Neukonstruktion des Universums [1915], in: *Wir setzen den Betrachter mitten ins Bild: Futurismus 1909–1917. Balla, Boccioni, Bragaglia, Depero, Carra, Marinetti, Prampolini, Romani, Russolo, Sant'Elia, Severini, Sironi, Soffici; Malerei, Skulptur, Zeichnung, Musik, Architektur, Fotodynamik, Film, Bühne*, Kat. Ausst. Städtische Kunsthalle Düsseldorf 1974, o. S.

Balla/Marinetti/Depero u.a. [1929/31] 1990
Giacomo Balla/Benedetta Marinetti/Fortunato Depero/Gerardo Dottori/Fillia/Filippo Tommaso Marinetti/Enrico Prampolini/Mino Somenzi/Tato: Das futuristische Manifest der Flugmalerei [1929/31], in: *Italiens Moderne. Futurismus und Rationalismus zwischen den Weltkriegen*, Kat. Ausst. Museum Fridericianum, Kassel 1990, S. 184–185

Boccioni [1912] 2002
Umberto Boccioni: Technisches Manifest der futuristischen Plastik [1912], in: Umberto Boccioni. *Futuristische Malerei und Plastik* [1914], hg. von Astrid Schmidt-Burkhardt, Dresden 2002, S. 237–249

Boccioni, PSF [1914] 2002
Umberto Boccioni. Futuristische Malerei und Plastik [1914], hg. von Astrid Schmidt-Burkhardt, Dresden 2002

Boccioni, Lettere 2009
Umberto Boccioni. Lettere futuriste, hg. von Federica Rovati, Rovereto 2009

Boccioni, Scritti 1971
Umberto Boccioni. Gli scritti editi e inediti, hg. von Zeno Birolli, Mailand 1971

Boccioni/Carrà/Russolo/Balla/Severini [1910] 1972
Umberto Boccioni/Carlo Carrà/Luigi Russolo/Giacomo Balla/Gino Severini: Manifest der futuristischen Maler [1910], in: *Der Futurismus. Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution 1909–1918*, hg. von Umbro Apollonio, Köln 1972, S. 37–39

Boccioni/Carrà/Russolo/Balla/Severini [1911] 1972
Umberto Boccioni/Carlo Carrà/Luigi Russolo/Giacomo Balla/Gino Severini: Die futuristische Malerei – Technisches Manifest [1911], in: *Der Futurismus. Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution 1909–1918*, hg. von Umbro Apollonio, Köln 1972, S. 40–43

Boccioni/Carrà/Russolo/Balla/Severini 1912
Umberto Boccioni/Carlo Carrà/Luigi Russolo/Giacomo Balla/Gino Severini: Die Aussteller an das Publikum, in: Kat. Ausst. Berlin 1912, S. 10–22 [= Vorwort zum Katalog der 1. Ausstellung futuristischer Malerei 1912, in: Boccioni, PSF [1914] 2002, S. 226–236]

Carrà [1913] 1974
Carlo Carrà: Die Malerei der Töne, Geräusche und Gerüche [1913], in: *Wir setzen den Betrachter mitten ins Bild: Futurismus 1909–1917. Balla, Boccioni, Bragaglia, Depero, Carra, Marinetti, Prampolini, Romani, Russolo, Sant'Elia, Severini, Sironi, Soffici; Malerei, Skulptur, Zeichnung, Musik, Architektur, Fotodynamik, Film, Bühne*, Kat. Ausst. Städtische Kunsthalle Düsseldorf 1974, o. S.

Carrà [1915] 1978
Carlo Carrà: *Guerrapittura*, Florenz 1915 (Reprint 1978)

Carrà [1916] 1978
Carlo Carrà: Paolo Uccello costruttore [1916], in: *La Voce*, 30.9.1916/*Carlo Carrà. Tutti gli scritti*, hg. von Massimo Carrà, Mailand 1978, S. 73–78

Carrà [um 1920] 1978
Carlo Carrà: Le nuove retoriche [um 1920], in: *Carlo Carrà. Tutti gli scritti*, hg. von Massimo Carrà, Mailand 1978, S. 114–118

Carrà [1943] 2002
Carlo Carrá: *La mia vita* [1943], Mailand 2002

Fillia/Oriani/Rosso u.a. [1931] 1990
Fillia/Oriani/Mino Rosso/Diulgheroff/Pozzo/Saldadin/Alimandi/Zucco/Vignazia: Kommentar zum Manifest der Flugmalerei [1931], in: *Italiens Moderne. Futurismus und Rationalismus zwischen den Weltkriegen*, Kat. Ausst. Museum Fridericianum, Kassel 1990, S. 185–186

Marinetti [1909] 1972
Filippo Tommaso Marinetti: Gründung und Manifest des Futurismus [1909], in: *Der Futurismus. Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution 1909–1918*, hg. von Umbro Apollonio, Köln 1972, S. 30–36

Marinetti [1912] 1974
Filippo Tommaso Marinetti: Technisches Manifest der futuristischen Literatur [1912], in: *Wir setzen den Betrachter mitten ins Bild: Futurismus 1909–1917. Balla, Boccioni, Bragaglia, Depero, Carra, Marinetti, Prampolini, Romani, Russolo, Sant'Elia, Severini, Sironi, Soffici; Malerei, Skulptur, Zeichnung, Musik, Architektur, Fotodynamik, Film, Bühne*, Kat. Ausst. Städtische Kunsthalle Düsseldorf 1974, o. S.

Marinetti [1913] 1974
Filippo Tommaso Marinetti: Zerstörung der Syntax. Drahtlose Phantasie. Befreite Worte. Die futuristische Sensibilität [1913], in: *Wir setzen den Betrachter mitten ins Bild: Futurismus 1909–1917. Balla, Boccioni, Bragaglia, Depero, Carra, Marinetti, Prampolini, Romani, Russolo, Sant'Elia, Severini, Sironi, Soffici; Malerei, Skulptur, Zeichnung, Musik, Architektur, Fotodynamik, Film, Bühne*, Kat. Ausst. Städtische Kunsthalle Düsseldorf 1974, o. S.

Marinetti 1915
Filippo Tommaso Marinetti: *Guerra sola igiene des mondo*, Mailand 1915

Marinetti [1919] 1974
Filippo Tommaso Marinetti: Jenseits des Kommunismus [1919], in: *Wir setzen den Betrachter mitten ins Bild: Futurismus 1909–1917. Balla, Boccioni, Bragaglia, Depero, Carra, Marinetti, Prampolini, Romani, Russolo, Sant'Elia, Severini, Sironi, Soffici; Malerei, Skulptur, Zeichnung, Musik, Architektur, Fotodynamik, Film, Bühne*, Kat. Ausst. Städtische Kunsthalle Düsseldorf 1974, o. S.

Marinetti [1968] 1983
Filippo Tommaso Marinetti: *Teoria e invenzione futurista* [1968], bearb. von Luciano de Maria, Mailand 1983

Marinetti/Boccioni/Carrà/Russolo [1913] 1966
Filippo Tommaso Marinetti/Umberto Boccioni/Carlo Carrà/Luigi Russolo: Politisches Programm des Futurismus [1913], in: Christa Baumgarth: *Geschichte des Futurismus*, Reinbek 1966, S. 156–157

Prampolini [1931] 1990
Enrico Prampolini: Kommentar zum Manifest der Flugmalerei [1931], in: *Italiens Moderne. Futurismus und Rationalismus zwischen den Weltkriegen*, Kat. Ausst. Museum Fridericianum, Kassel 1990, S. 185

Prampolini/Pannaggi/Paladini [1922] 2002
Enrico Prampolini/Ivo Pannaggi/Vinicio Paladini: Die mechanische Kunst [1922], in: *… auch wir Maschinen, auch wir mechanisiert! … die zweite Phase des italienischen Futurismus 1915–1945*, Kat. Ausst. Museum am Ostwall Dortmund 2002, S. 285–286

Severini [1913] 1974
Gino Severini: Die bildnerischen Analogien des Dynamismus [1913], in: *Wir setzen den Betrachter mitten ins Bild: Futurismus 1909–1917. Balla, Boccioni, Bragaglia, Depero, Carra, Marinetti, Prampolini, Romani, Russolo, Sant'Elia, Severini, Sironi, Soffici; Malerei, Skulptur, Zeichnung, Musik, Architektur, Fotodynamik, Film, Bühne*, Kat. Ausst. Städtische Kunsthalle Düsseldorf 1974, o. S.

Severini [1965] 1995
Gino Severini: *The Life of a Painter*, Princeton, New Jersey 1995 [Originalausgabe: *La vita di un pittore*, Mailand 1965]

II. Monografien und Aufsätze

Adamson 1980
Walter L. Adamson: *Hegemony and Revolution. A Study of Antonio Gramsci's Political and Cultural Theory*, Berkeley/Los Angeles/London 1980

Adamson 1990
Walter L. Adamson: Modernism and Fascism: The Politics of Culture in Italy, 1903–1922, in: *The American Historical Review*, H. 95.2, S. 359–390

Adamson 2014
Walter L. Adamson: Futurism and Italian Intervention in World War I, in: *Italian Futurism, 1909–1914: Reconstructing the Universe*, Kat. Ausst. Solomon R. Guggenheim Museum, New York 2014, S. 175–177

Adorno 1996
Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie, in: *Theodor W. Adorno. Gesammelte Schriften*, Bd. 7, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1996

Affron/Antliff 1997
Matthew Affron/Mark Antliff (Hg.): *Fascist Visions. Art and Ideology in France and Italy*, Princeton, New Jersey 1997

Agnese 1990
Gino Agnese: *Marinetti: una vita esplosiva*, Mailand 1990

Agnese 1996
Gino Agnese: *Vita di Boccioni*, Florenz 1996

Alt 2010
Peter-André Alt: *Ästhetik des Bösen*, München 2010

Althoff 1998
Gerd Althoff: Regeln der Gewaltanwendung im Mittelalter, in: *Kulturen der Gewalt. Ritualisierung und Symbolisierung von Gewalt in der Geschichte*, hg. von Rolf Peter Sieferle/Helga Brenninger, Frankfurt a. M. 1998, S. 154–170

Altomare 1954
Libero Altomare: *Incontri con Marinetti e il Futurismo*, Rom 1954

Antliff 2000
Mark Antliff: The Fourth Dimension and Futurism: A Politicized Space, in: *Art Bulletin*, Jg. 82, H. 4, 2000, S. 720–733

Anz 1996
Thomas Anz: Vitalismus und Kriegsdichtung, in: *Kultur und Krieg. Die Rolle der Intellektuellen, Künstler und Schriftsteller im Ersten Weltkrieg*, hg. von Wolfgang J. Mommsen, München 1996, S. 235–247

Anz/Stark 1994
Thomas Anz/Michael Stark (Hg.): *Die Modernität des Expressionismus*, Stuttgart/Weimar 1994

Anzani 1992
Giovanni Anzani: La pittura in Lombardia nel primo Novecento (1900–1945), in: *La pittura in Italia. Il Novecento*, hg. von Carlo Pirovano, Mailand 1992, S. 85–241

Anzani 1993
Giovanni Anzani: Tra Secondo Futurismo e Astrattismo, in: *Disegno italiano del Novecento*, hg. von Giovanni Anzani/Fabio Benzi u.a., Mailand 1993, S. 166–181

Apollinaire 1970
Guillaume Apollinaire: Die moderne Malerei, in: *Der Sturm*, 148/149, Februar 1913 (Reprint 1970), S. 272

Apollinaire 1989
Guillaume Apollinaire: *Apollinaire zur Kunst: Texte und Kritiken 1905–1918*, hg. von Hajo Düchting, Köln 1989

Apollonio 1959
Umbro Apollonio: *Fauves und Kubisten*, Bergamo 1959

Apollonio 1972
Umbro Apollonio (Hg.): *Der Futurismus. Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution 1909–1918*, Köln 1972

Argan/Calvesi 1953
Giulio Carlo Argan/Maurizio Calvesi (Hg.): *Umberto Boccioni. Scelta degli scritti, regesti, bibliografia e catalogo delle opere*, Rom 1953

Arnold 2001
Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Aufbruch ins 20. Jahrhundert. Über Avantgarden*, München 2001

Asholt/Fähnders 1997
Wolfgang Asholt/Walter Fähnders (Hg.): *Die ganze Welt ist eine Manifestation. Die europäische Avantgarde und ihre Manifeste*, Darmstadt 1997

Asholt/Fähnders 2000
Wolfgang Asholt/Walter Fähnders (Hg.): *Der Blick vom Wolkenkratzer. Avantgarde – Avantgardekritik – Avantgardeforschung*, Amsterdam 2000

Balint 1994
Michael Balint: *Angstlust und Regression*, Stuttgart 1994

Ball [1913] 1984
Hugo Ball: Die Reise nach Dresden [1913], in: *Hugo Ball. Der Künstler und die Zeitkrankheit. Ausgewählte Schriften*, hg. von Hans Burkhard Schlichting, Frankfurt a. M. 1984, S. 11–14

Ball 1984
Hugo Ball. Der Künstler und die Zeitkrankheit. Ausgewählte Schriften, hg. von Hans Burkhard Schlichting, Frankfurt a. M. 1984

Balla 1984/86
Elica Balla: *Con Balla*, Vol. 3, Mailand 1984/86

Ballo 1958
Guido Ballo: *Italienische Malerei vom Futurismus bis heute*, Köln u.a. 1958

Ballo 1964
Guido Ballo: *Boccioni. La vita e l'opera*, Mailand 1964

Ballo 1979
Guido Ballo: Origini dell'astrattismo. Verso altri orizzonti del reale, in: *Origini dell'astrattismo. Verso altri orizzonti del reale*, Kat. Ausst. Palazzo Reale, Mailand 1979, o. S.

Ballo 1982
Guido Ballo: Marinetti e Boccioni, in: *Présence de F. T. Marinetti*, hg. von Jean-Claude Marcadé, Lausanne 1982, S. 61–66

Ballo 1983
Guido Ballo: Boccioni und Mailand, in: *Boccioni und Mailand*, Kat. Ausst. Kunstmuseum Hannover mit Sammlung Sprengel 1983, S. 19–79

Baradel 2007
Virginia Baradel: Umberto Boccioni a Padova, in: *Boccioni prefuturista. Gli anni di Padova*, Kat. Ausst. Galleria Cavour, Padua 2007, S. 17–59

Barone 2004
Paul Barone: *Schiller und die Tradition des Erhabenen*, Diss., Berlin 2004

Bartsch 1977
Ingo Bartsch: *Die Malerei des Futurismus in Italien und ihre Beziehung zum Faschismus*, Diss., Berlin 1977

Bartsch 1987
Ingo Bartsch: Ideologische, politische und künstlerische Aspekte im Werk von Carlo Carrà, in: *Carlo Carrà – Retrospektive*, Kat. Ausst. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 1987, S. 41–45

Bartsch 2002
Ingo Bartsch: Der mechanisierte Mensch in der Ideologie des Futurismus, in: *… auch wir Maschinen, auch wir mechanisiert! … die zweite Phase des italienischen Futurismus 1915–1945*, Kat. Ausst. Museum am Ostwall Dortmund 2002, S. 40–45

Barzini 1908
Luigi Barzini: *Peking – Paris mit dem Automobil*, Leipzig 1908

Baumeister/Bushman 2002
Roy F. Baumeister/Brad J. Bushman: Emotionen und Aggressivität, in: *Internationales Handbuch der Gewaltforschung*, hg. von Wilhelm Heitmeyer/John Hagan, Wiesbaden 2002, S. 598–618

Baumgarth 1965
Christa Baumgarth: Die Anfänge der futuristischen Malerei, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, Bd. 11, 1965, S. 167–192

Baumgarth 1966
Christa Baumgarth: *Geschichte des Futurismus*, Reinbek 1966

Bayerische Akademie der Schönen Künste 1966
Bayerische Akademie der Schönen Künste (Hg.): *Avantgarde: Geschichte und Krise einer Idee*, München 1966

Beckstette 2008

Sven Beckstette: *Das Historienbild im 20. Jahrhundert. Künstlerische Strategien zur Darstellung von Geschichte in der Malerei nach dem Ende der klassischen Bildgattungen*, Diss., Berlin 2008

Behne [1913] 1970

Adolf Behne: Gino Severini, in: *Der Sturm*, Nr. 172/173, August 1913 (Reprint 1970), S. 74

Belli 2007/08

Gabriella Belli: La scrittura futurista e l'uso del manifesto, in: *La parola nell'arte. Richerche d'avanguardia nell '900. Dal futurismo a oggi attraverso le collezioni del MART*, Kat. Ausst. Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto 2007/08, S. 45–49

Belli 2011/12

Gabriella Belli: La stagione futurista, in: *Gino Severini 1883–1966*, Kat. Ausst. Musée de l'Orangerie, Paris/Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto 2011/12, S. 118–121

Bellini 2004

Paolo Bellini: *Umberto Boccioni. Catalogo ragionato delle incisioni, degli ex libris, dei manifesti e delle illustrazioni*, Mailand 2004

Bellini 2006

Dario Bellini (Hg.): *Con Boccioni a Dosso Casina. I testi e le immagini dei futurista in battaglia*, Rovereto 2006

Benesch 2003

Evelyn Benesch: Die futuristischen Maler – ihre Manifeste und Bilder, in: *Futurismus – radikale Avantgarde*, Kat. Ausst. BA–CA Kunstforum, Wien 2003, S. 31–45

Ben-Ghiat 1996

Ruth Ben-Ghiat: Italian Fascism and the Aesthetics of the ‚Third Way', in: *Journal of Contemporary History*, Jg. 31, S. 293–316

Benjamin [1935] 1979

Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* [1935], Frankfurt a. M. 1979

Benzi 2003

Fabio Benzi: Futuristisches Licht: An den Ursprüngen einer malerischen Plastik, in: *Futurismus – radikale Avantgarde*, Kat. Ausst. BA–CA Kunstforum, Wien 2003, S. 47–53

Benzi 2007

Fabio Benzi: *Giacomo Balla: genio futurista*, Mailand 2007

Benzi 2008

Fabio Benzi: *Il Futurismo*, Mailand 2008

Berding 1969
Helmut Berding: *Rationalismus und Mythos: Geschichtsauffassung und politische Theorie bei Georges Sorel*, München 1969

Berghaus 1995
Günter Berghaus: *The Genesis of Futurism: Marinetti's Early Career and Writings 1899–1909,* Leeds 1995

Berghaus 1996
Günter Berghaus: *Futurism and Politics. Between Anarchist Rebellion and Fascist Reaction 1909–1944*, Providence u.a. 1996

Berghaus 2009
Günter Berghaus: Futurism and the Technical Imagination Poised between Machine Cult and Machine Angst, in: *Futurism and the Technological Imagination*, hg. von Günter Berghaus, Amsterdam/New York, S. 1–39

Bergson [1907] 1998
Henri Bergson: Schöpferische Entwicklung [1907], in: *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews*, Bd. I, hg. von Charles Harrison/Paul Wood, Ostfildern-Ruit 1998, S. 178–181

Bergson [1907] 2013
Henri Bergson: *Schöpferische Evolution* [1907], Hamburg 2013

Bercken/Mayer 1923
Erich von der Bercken/August Liebmann Mayer: *Jacopo Tintoretto*, München 1923

Beyme 1998
Klaus von Beyme: *Die Kunst der Macht und die Gegenmacht der Kunst. Studien zum Spannungsverhältnis von Kunst und Politik*, Frankfurt a. M. 1998

Bignami/Fratelli 2005
Silvia Bignami/Maria Fratelli (Hg.): *La Collezione Jucker nel Museo del Novecento a Milano*, Mailand 2005

Bigongiari/Carrà 1970
Piero Bigongiari/Massimo Carrà: *L'opera completa di Carrà dal futurismo alla metafisica e al realismo mitico, 1910–1930*, Mailand 1970

Blum 1996
Cinzia Sartini Blum: *The other modernism: F. T. Marinetti's futurist fiction of power*, Berkeley, Los Angeles/London 1996

Bohrer 1981
Karl-Heinz Bohrer: *Plötzlichkeit. Zum Augenblick ästhetischen Scheins*, Frankfurt a. M. 1981

Bohrer 2000

Karl-Heinz Bohrer: Stil ist frappierend. Über Gewalt als ästhetisches Verfahren, in: *Kunst. Macht. Gewalt. Der ästhetische Ort der Aggressivität*, hg. von Rolf Grimminger, München 2000, S. 25–42

Bolz 1989

Norbert Bolz: *Auszug aus der entzauberten Welt. Philosophischer Extremismus zwischen den Weltkriegen*, München 1989

Bonnet 2004

Anne-Marie Bonnet: *Kunst der Moderne. Kunst der Gegenwart. Herausforderung und Chance*, Köln 2004

Borsi/Borsi 1993

Franco Borsi/Stefano Borsi: *Paolo Uccello. Florenz zwischen Gotik und Renaissance*, Stuttgart/Zürich 1993

Brandt 1999

Reinhard Brandt: *Die Wirklichkeit des Bildes. Sehen und Erkennen – Vom Spiegel zum Kunstbild*, München/Wien 1999

Brühl 1983

Georg Brühl: *Herwarth Walden und ‚Der Sturm'*, Köln 1983

Bruno 1969

Gianfranco Bruno: *L'opera completa di Boccioni*, Mailand 1969

Bürger 2007

Peter Bürger: *Die Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a. M. 2007

Büttner/Gottdang 2006

Frank Büttner/Andrea Gottdang: *Einführung in die Ikonographie. Wege zur Deutung von Bildinhalten*, München 2006

Bulzoni 1968

Mario Bulzoni: *Balla: ricostruzione futurista dell'universo*, Rom 1968

Burckhardt [1884] 1996

Jacob Burckhardt: Über erzählende Malerei [1884], in: *Historienmalerei*, hg. von Thomas W. Gaehtgens/Uwe Fleckner, Berlin 1996, S. 359–362

Burke [1757] 1989

Edmund Burke: *Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Idee vom Erhabenen und Schönen* [1757], Hamburg 1989

Burwick/Douglass 1992

Frederick Burwick/Paul Douglass (Hg.): *The Crisis in Modernism. Bergson and the Vitalist Controversy*, Cambridge, Mass. 1992

Calließ 1983

Jörg Calließ (Hg.): *Gewalt in der Geschichte. Beiträge zur Gewaltaufklärung im Dienste des Friedens*, Düsseldorf 1983

Calvesi 1967a
Maurizio Calvesi: Il Manifesto del Futurismo e i Pittori Futuristi, in: *L'Arte Moderna*, Nr. 37, Vol. V, Mailand 1967

Calvesi 1967b
Maurizio Calvesi: Boccioni e il Futurismo Milanese, in: *L'Arte Moderna*, Nr. 38, Vol. V, Mailand 1967

Calvesi 1967c
Maurizio Calvesi: Penetrazione e magia nella pittura di Balla, in: *L'Arte Moderna*, Nr. 40, Vol. V, Mailand 1967

Calvesi 1967d
Maurizio Calvesi: Futurismo Romano, in: *L'Arte Moderna*, Nr. 41, Vol. V, Mailand 1967

Calvesi 1975
Maurizio Calvesi: *Futurismus*, München 1975

Calvesi 1987
Maurizio Calvesi: *Der Futurismus. Kunst und Leben*, Köln 1987

Calvesi/Coen 1983
Maurizio Calvesi/Ester Coen: *Boccioni. L'opera completa*, Mailand 1983

Carollo 2004
Sabrina Carollo: *I futuristi*, Florenz/Mailand 2004

Carrà 1967/68
Massimo Carrà: *Carrà. Tutta l'opera pittorica,* Vol. I–III, Mailand 1967/68

Carrà 1978
Massimo Carrà (Hg.): *Carlo Carrà. Tutti gli scritti*, Mailand 1978

Carrà 1983
Massimo Carrà (Hg.): *Carlo Carrà, Ardengo Soffici. Lettere 1913–1929*, Mailand 1983

Carrà 2001
Massimo Carrà: Die Krise des Futurismus, in: *Der Lärm der Straße. Italienischer Futurismus 1909–1918*, Kat. Ausst. Sprengel Museum Hannover 2001, S. 72–78

Carrieri 1963
Raffaele Carrieri: *Der Futurismus*, Mailand 1963

Chiantera-Stutte 2002
Patricia Chiantera-Stutte: *Von der Avantgarde zum Traditionalismus. Die radikalen Futuristen im italienischen Faschismus von 1919 bis 1931*, Frankfurt a. M. 2002

Ciampi 1989
Alberto Ciampi: *Futuristi e anarchici, quali rapporti? Dal primo manifesto alla guerra mondiale (1909–1917)*, Pistoia 1989

Citadino 2009
Caterina Citadino: Futurismo e guerra, in: *Il Veltro*, 53.2009, 3/4, S. 15–19

Coen 1988/89
Esther Coen: *Umberto Boccioni*, New York 1988/89 [= Kat. Ausst. New York 1988/89]

Coen 2008/09
Esther Coen: Simultaneity, Simultaneism, Simultanism, in: *Futurismo. Avanguardiavanguardie*, Kat. Ausst. Centre Pompidou, Paris/Scuderie del Quirinale, Rom/Tate Modern, London 2008/09, S. 52–57

Coffin Hanson 1983
Anne Coffin Hanson (Hg.): *The Futurist Imagination*, New Haven 1983

Coffin Hanson 1995
Anne Coffin Hanson: Severini futurista, in: *Severini Futurista 1912–1917*, Kat. Ausst. Yale University Art Gallery, New Haven 1995, o. S.

Colla 1952
Ettore Colla: Pittura e scultura astratta di G. Balla, in: *Arti Visive: Rivista della „Fondazione Origine"*, September – Oktober 1952

Colli/Montinari 1977
Giorgio Colli/Mazzino Montinari: *Nietzsche Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe. Zweite Abteilung. Erster Band. Friedrich Nietzsche. Briefe April 1869 – Mai 1872*, Berlin/New York 1977

Collier 1983
Richard Collier: *Mussolini: Aufstieg und Fall des Duce*, München 1983

Cooper 1971
Douglas Cooper: *The cubist epoch*, London 1971

Cork 1994a
Richard Cork: *A Bitter Truth: Avant-Garde Art and the Great War*, New Haven/London 1994

Cork 1994b
Richard Cork: Das Elend des Krieges: Die Kunst der Avantgarde und der Erste Weltkrieg, in: *Die letzten Tage der Menschheit. Bilder des Ersten Weltkrieges*, Kat. Ausst. Deutsches Historisches Museum Berlin 1994, S. 301–396

Crispolti 1961
Enrico Crispolti: *Il secondo futurismo, Torino 1923–1938*, Turin 1961

Crispolti 1963
Enrico Crispolti: *Giacomo Balla*, Turin 1963 [= Kat. Ausst. Turin 1963]

Crispolti 1969
Enrico Crispolti: *Il mito della macchina e altri temi del futurismo*, Rom 1969

Crispolti 1976
Enrico Crispolti: *Der Futurismus und die bildenden Künste*, Rom 1976 [= Kat. Ausst. Rom 1976]

Crispolti 1980
Enrico Crispolti: *Ricostruzione futurista dell'universo*, Turin 1980 [= Kat. Ausst. Turin 1980]

Crispolti 1987
Enrico Crispolti: Der italienische Futurismus zwischen den beiden Kriegen, in: *„Die Axt hat geblüht …". Europäische Konflikte der 30er Jahre in Erinnerung an die frühe Avantgarde*, Kat. Ausst. Städtische Kunsthalle Düsseldorf 1987, S. 211–217

Crispolti 1990
Enrico Crispolti: Die Dialektik der Positionen in der italienischen Kunst zwischen den beiden Weltkriegen und der neue Futurismus, in: *Italiens Moderne. Futurismus und Rationalismus zwischen den Weltkriegen*, Kat. Ausst. Museum Fridericianum, Kassel 1990, S. 25–69

Crispolti 2001
Enrico Crispolti: Der Futurismus und die künstlerischen Avantgardebewegungen in Europa zwischen 1910 und 1920, in: *Der Lärm der Straße. Italienischer Futurismus 1909–1918*, Kat. Ausst. Sprengel Museum Hannover 2001, S. 17–58

Crispolti/Hinz/Birolli 1974
Enrico Crispolti/Berthold Hinz/Zeno Birolli: *Arte e Fascismo in Italia e in Germania*, Mailand 1974

Dabrowski 1985
Magdalena Dabrowski: *Contrasts of Form. Geometric Abstract Art 1910–1980*, Lausanne 1985

Däubler [1916] 1988
Theodor Däubler: Futuristen [1916], in: *Theodor Däubler: Im Kampf um die moderne Kunst und andere Schriften*, hg. von Friedhelm Kemp/Friedrich Pfäfflin, Darmstadt 1988, S. 103–109

Däubler [1919] 1988
Theodor Däubler: Im Kampf um die moderne Kunst [1919], in: *Theodor Däubler: Im Kampf um die moderne Kunst und andere Schriften*, hg. von Friedhelm Kemp/Friedrich Pfäfflin, Darmstadt 1988, S. 117–142

Dashwood 1972
Julie R. Dashwood: Futurism and Fascism, in: *Italian Studies*, Jg. 27, S. 91–103

David 2009
Emilia David: *Interventismo e anti-interventismo nelle produzioni grafico-tipografiche del Futurismo e del Dadaismo*, Rom 2009

Davies 1975
Ivor Davies: Western European Art Forms influenced by Nietzsche and Bergson before 1914, particularly Italian Futurism and French Orphism, in: *Art International*, Vol. XIX, S. 49–55

Davies 1988
Judy Davies: The futures market: Marinetti and the Fascists of Milan, in: *Visions and Blueprints. Avant-garde culture and radical politics in early 20th century Europe*, hg. von Edward Timms/Peter Collier, Manchester 1988, S. 82–97

De Grada 2002
Raffaele De Grada: *Boccioni e l'orizzonte futurista*, Mailand 2002

Deleuze 1985
Gilles Deleuze: *Nietzsche und die Philosophie*, Frankfurt a. M. 1985

Deleuze 2007
Gilles Deleuze: *Henri Bergson zur Einführung*, Hamburg 2007

Denker 1971
Rolf Denker: *Aufklärung über Aggression*, Stuttgart 1971

Dieckmann 1968
Herbert Dieckmann: Das Abscheuliche und Schreckliche in der Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts, in: *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen*, hg. von Hans Robert Jauß, München 1968, S. 271–318

Döblin [1912] 1970
Alfred Döblin: Die Bilder der Futuristen, in: *Der Sturm*, Nr. 110, Mai 1912 (Reprint 1970), S. 42

Dorazio 1970
Virginia Dorazio: *Giacomo Balla*, New York 1970

Dorfles 1988
Gillo Dorfles: Severini, in: *Severini*, Kat. Ausst. Villa Croce, Genua 1988, S. 9–19

D'Orsi 2009
Angelo D'Orsi: *Il futurismo tra cultura e politica. Reazione o rivoluzione?*, Rom 2009

Düchting 1989
Hajo Düchting: *Apollinaire zur Kunst*, Köln 1989

Eco 2007
Umberto Eco (Hg.): *Die Geschichte der Hässlichkeit*, München 2007

Edgerton Jr. 1985
Samuel Youngs Edgerton Jr.: *Pictures and Punishment: Art and Cirminal Prosecution during the Florentine Renaissance*, New York/London 1985

Ehrlicher 2001a
Hanno Ehrlicher: *Die Kunst der Zerstörung. Gewaltphantasien und Manifestationspraktiken europäischer Avantgarden*, Diss., Berlin 2001

Ehrlicher 2001b
Hanno Ehrlicher: Avantgarde als Fluchtbewegung, in: *Aufbruch ins 20. Jahrhundert. Über Avantgarden*, Text und Kritik. Sonderband IX/01, hg. von Heinz Ludwig Arnold, München 2001, S. 76–91

Einstein [1926] 1996
Carl Einstein: Der Futurismus [1926], in: *Carl Einstein: Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, hg. von Uwe Fleckner/Thomas W. Gaehtgens, Berlin 1996, S. 170–183

Elderfield 2004
John Elderfield (Hg.): *Modern Painting and Sculpture. 1880 to the present at the Museum of Modern Art*, New York 2004

Emich/Signori 2009
Birgit Emich/Gabriela Signori (Hg.): Kriegs / Bilder in Mittelalter und früher Neuzeit, in: *Zeitschrift für historische Forschung*, Beiheft 42, Berlin 2009

Erben 2011
Dietrich Erben: Aufstand, in: *Handbuch der politischen Ikonographie*, hg. von Uwe Fleckner/Martin Warnke/Hendrik Ziegler, München 2011, S. 103–109

Erstić 2009
Marijana Erstić: Bilder in Bewegung. Impulse der italienischen Avantgarde, in: *Körper in Bewegung. Modelle und Impulse der italienischen Avantgarde*, hg. von Marijana Erstić/Walburga Hülk/Gregor Schuhen, Bielefeld 2009, S. 23–31

Erstić/Hülk/Schuhen 2009
Marijana Erstić/Walburga Hülk/Gregor Schuhen (Hg.): *Körper in Bewegung. Modelle und Impulse der italienischen Avantgarde*, Bielefeld 2009

Escher 2002
Gudrun Escher: „Aeropittura – Arte Sacra Futurista“. Die futuristische Flugmalerei im Kontext von Fluggeschichte und zeitgenössischer Kunst, in: *… auch wir Maschinen, auch wir mechanisiert! … die zweite Phase des italienischen Futurismus 1915–1945*, Kat. Ausst. Museum am Ostwall Dortmund 2002, S. 47–56

Fähnders 1998
Walter Fähnders: *Avantgarde und Moderne 1890–1933*, Stuttgart/Weimar 1998

Fähnders 2000
Walter Fähnders: Projekt Avantgarde und avantgardistischer Manifestantismus, in: *Der Blick vom Wolkenkratzer. Avantgarde – Avantgardekritik – Avantgardeforschung*, hg. von Wolfgang Asholt/Walter Fähnders, Amsterdam 2000, S. 69–92

Fähnders 2001
Walter Fähnders: Avantgarde und politische Bewegungen, in: *Aufbruch ins 20. Jahrhundert. Über Avantgarden*, Text und Kritik. Sonderband IX/01, hg. von Heinz Ludwig Arnold, München 2001, S. 60–75

Fagiolo dell'Arco 1987
Maurizio Fagiolo dell'Arco: *Balla. The Futurist*, Edinburgh 1987 [= Kat. Ausst. Edinburgh 1987]

Fagiolo dell'Arco 1988/89
Maurizio Fagiolo dell'Arco: Album des Lebens und der Werke, in: *Depero*, Kat. Ausst. Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto/Städtische Kunsthalle Düsseldorf 198, S. 12–59

Fagiolo dell'Arco 2000
Maurizio Fagiolo dell'Arco: *Balla – Boccioni – Severini*, Zürich 2000 [= Kat. Ausst. Zürich 2000]

Falasca-Zamponi 2000
Simonetta Falasca-Zamponi: *Fascist spectacle. The aesthetics of power in Mussolini's Italy*, Berkeley 2000

Falkenhausen 1979
Susanne von Falkenhausen: *Der Zweite Futurismus und die Kunstpolitik des Faschismus in Italien von 1922–1943*, Diss., Frankfurt a. M. 1979

Falkenhausen 1987
Susanne von Falkenhausen: Mussolini Architettonico. Notiz zur ästhetischen Inszenierung des Führers im italienischen Faschismus, in: *Inszenierung der Macht. Ästhetische Faszination im Faschismus*, Kat. Ausst. Neue Gesellschaft für Bildende Kunst Berlin 1987, S. 243–252

Falqui 1959
Enrico Falqui: *Bibliografia e iconografia del futurismo*, Florenz 1959

Fayet 2002
Roger Fayet: Der Tod des Anderen, die eigene Lebendigkeit, in: *Gewaltbilder. Zur Ästhetik der Gewalt*, Kat. Ausst. Museum Bellerive, Zürich 2002, S. 22–26

Felice 1965
Renzo de Felice: *Mussolini il rivoluzionario 1883–1920*, Turin 1965

Felice 1980
Renzo de Felice: *Die Deutungen des Faschismus*, Göttingen u.a. 1980

Felice 1988
Renzo de Felice (Hg.): *Futurismo, cultura e politica*, Turin 1988

Fergonzi 2003
Flavio Fergonzi (Hg.): *The Mattioli Collection: Masterpieces of the Italian avant-garde*, Mailand 2003

Fergonzi/Negri/Pugliese 2010
Flavio Fergonzi/Antonello Negri/Marina Pugliese (Hg.): *Museo del Novecento. The Collection*, Mailand 2010

Fick/Goessl 2002
Monika Fick/Sabine Goessl (Hg.): *Der Schein der Dinge. Einführung in die Ästhetik*, Tübingen 2002

Finter 1979
Helga Finter: S*emiotik des Avantgardetextes. Gesellschaftliche und poetische Erfahrung im italienischen Futurismus*, Diss., Stuttgart 1979

Fleckner/Gaehtgens 1996
Uwe Fleckner/Thomas W. Gaehtgens (Hg.): *Carl Einstein: Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, Berlin 1996

Fleckner/Warnke/Ziegler 2011
Uwe Fleckner/Martin Warnke/Hendrik Ziegler (Hg.): *Handbuch der politischen Ikonographie*, 2 Bde., München 2011

Fochessati 2007
Matteo Fochessati: Die zwiespältigen Beziehungen zwischen Faschismus und Futurismus, in: *Kunst und Propaganda im Streit der Nationen 1930–1945*, Kat. Ausst. Deutsches Historisches Museum, Berlin 2007, S. 64–77

Fonti 1988
Daniela Fonti: *Gino Severini. Catalogo ragionato*, Mailand 1988

Fonti 1999
Daniela Fonti (Hg.): *Gino Severini*, Mailand 1999

Fonti 2011
Daniela Fonti: Geometrie della memoria, in: *Gino Severini 1883–1966*, Kat. Ausst. Musée de l'Orangerie, Paris/Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto 2011/12, S. 13–29

Fraquelli 1996
Simonetta Fraquelli: Alle Wege führen nach Rom, in: *Kunst und Macht im Europa der Diktatoren 1930 bis 1945*, Kat. Ausst. Deutsches Historisches Museum Berlin 1996, S. 130–136

Freud 1941
Sigmund Freud: *Gesammelte Werke*, London 1941

Freund 1972
Michael Freund: *Georges Sorel. Der revolutionäre Konservatismus*, Frankfurt a. M. 1972

Fromm 1974
Erich Fromm: *Die Anatomie der menschlichen Destruktivität*, Stuttgart 1974

Gaehtgens/Fleckner 1996
Thomas W. Gaehtgens/Uwe Fleckner (Hg.): *Historienmalerei*, Berlin 1996

Galtung 1990
Johan Galtung: Cultural Violence, in: *Journal of Peace Research*, Vol. 27, Nr. 3.1990, S. 291–305

Garberi 1987
Mercedes Garberi: Carrà in Mailand, in: *Carlo Carrà – Retrospektive*, Kat. Ausst. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 1987, S. 65–68

Gay 1996
Peter Gay: *Kult der Gewalt. Aggression im bürgerlichen Zeitalter*, München 1996

Gebhardt 1995
Volker Gebhardt: *Paolo Uccello. Die Schlacht von San Romano. Ein Bilderzyklus zum Ruhme der Medici*, Frankfurt a. M. 1995

Gehlen 1960
Arnold Gehlen: *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*, Frankfurt a. M./Bonn 1960

Gehlen 1966
Arnold Gehlen: Erörterung des Avantgardismus in der Bildenden Kunst, in: *Avantgarde: Geschichte und Krise einer Idee*, hg. von der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, München 1966, S. 77–98

Gendolla/Zelle 1990
Peter Gendolla/Carsten Zelle: *Schönheit und Schrecken. Tod und Gewalt in alten und neuen Medien*, Heidelberg 1990

Gentile [1931] 1990
Giovanni Gentile: Il fascismo e gli intellettuali [1931], in: *Opere XLV, Politica e cultura*, Florenz 1990, S. 422–425

Gentile 1994
Emilio Gentile: The Conquest of Modernity: From Modernist Nationalism to Fascism, in: *Modernism/Modernity*, Jg. 1, H. 3, S. 55–87

Gentile 1996
Emilio Gentile: *The Sacralization of Politics in Fascist Italy*, Cambridge, u.a. 1996

Gentile 1997
Emilio Gentile: The Myth of National Regeneration in Italy: From Modernist Avant-Garde to Fascism, in: *Fascist Visions. Art and Ideology in France and Italy*, hg. von Matthew Affron/Mark Antliff, New Jersey 1997, S. 25–45

Gerhardt 1984
Volker Gerhardt: Von der ästhetischen Metaphysik zur Physiologie der Kunst, in: *Nietzsche-Studien*, Jg. 13, 1984, S. 374–393

Gerhardt 1992
Volker Gerhardt: *Friedrich Nietzsche*, München 1992

Gerhardus/Gerhardus 1977
Maly Gerhardus/Dietfried Gerhardus: *Kubismus und Futurismus. Die Entwicklung zum autonomen Bild*, Freiburg 1977

Gless 1980
Karlheinz Gless: *Das Pferd im Militärwesen*, Berlin 1980

Golding 1959
John Golding: *Cubism. A history and an analysis*, London 1959

Golsan 1992
Richard J. Golsan: *Fascism, Aesthetics, and Culture*, Hanover, NH 1992

Gordon 1974
Donald E. Gordon: *Modern Art Exhibitions 1900–1916*, Bd. II, München 1974

Gottschling 1990
Petra Gottschling: *Die Malerei des italienischen Futurismus. Untersuchung einer künstlerischen Bewegung am Beispiel ihrer bedeutendsten Maler*, Diss., Greifswald 1990

Grabner 2007/08
Roman Grabner: Novecento und Aeropittura. Zwei Zeitalter in Italien, in: *1937. Perfektion und Zerstörung*, Kat. Ausst. Kunsthalle Bielefeld 2007/08, S. 118–151

Graevenitz 1999
Gerhart von Graevenitz (Hg.): *Konzepte der Moderne*, Stuttgart/Weimar 1999

Grautoff 1911/12
Otto Grautoff: Kunstausstellungen, Paris, in: *Kunst und Künstler*, 10. Jg., 1911/12, S. 368–369

Grimm/Hermand 1980
Reinhold Grimm/Jost Hermand (Hg.): *Faschismus und Avantgarde*, Königstein i. Taunus 1980

Grimmiger 1998
Rolf Grimminger: Terror in der Kunst, in: *Merkur*, Jg. 52, H. 587, S. 116–127

Grimmiger 2000
Rolf Grimminger: Der Tod des Aristoteles, in: *Kunst. Macht. Gewalt. Der ästhetische Ort der Aggressivität*, hg. von Rolf Grimmiger, München 2000, S. 9–24

Groebner 2003
Valentin Groebner: *Ungestalten. Die visuelle Kultur der Gewalt im Mittelalter*, München/Wien 2003

Grosskopf 1980
Suzanne Grosskopf: Festin de Balthazar, in: *La caricature. Bildsatire in Frankreich 1830–1835 aus der Sammlung von Kritter*, Kat. Ausst. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster/Kunstsammlung der Universität Göttingen/Gutenberg-Museum Mainz 1980/81, S. 211

Groys 2000
Boris Groys: Die Gewalt der Bilder. Die historische Avantgarde als Formung des Neuen Menschen, in: *Kunst. Macht. Gewalt. Der ästhetische Ort der Aggressivität*, hg. von Rolf Grimmiger, München 2000, S. 63–75

Günzel 2006
Ann-Katrin Günzel: *Eine frühe Aktionskunst. Die Entwicklung der arte-azione im italienischen Futurismus zwischen 1910 und 1922*, Diss., Frankfurt a. M. u.a. 2006

Haftmann 1955
Werner Haftmann: *Malerei im 20. Jahrhundert*, München 1955

Hallie 1971
Philip P. Hallie: *Grausamkeit*, Olten 1971

Hardt 1989
Manfred Hardt: Futurismus und Faschismus, in: *Literarische Avantgarden*, hg. von Manfred Hardt, Darmstadt 1989, S. 251–269

Harrison/Wood 1998
Charles Harrison/Paul Wood (Hg.): *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews*, Bd. I, Ostfildern-Ruit 1998

Hartwig 1986
Helmut Hartwig: *Die Grausamkeit der Bilder. Horror und Faszination in alten und neuen Medien*, Weinheim 1986

Hausenstein 1914
Wilhelm Hausenstein: *Die bildende Kunst der Gegenwart. Malerei, Plastik, Zeichnung*, Stuttgart/Berlin 1914

Hein 1992
Peter Ulrich Hein: *Die Brücke ins Geisterreich. Künstlerische Avantgarde zwischen Kulturkritik und Faschismus*, Reinbek 1992

Heinemann 1902
Franz Heinemann: *Die Schrecken des Krieges im Lichte der bildenden Kunst*, Luzern 1902

Heitmeyer/Hagan 2002
Wilhelm Heitmeyer/John Hagan (Hg.): *Internationales Handbuch der Gewaltforschung*, Wiesbaden 2002

Held 1995
Heinz-Georg Held: Bilanz der Moderne aus italienischer Sicht, in: *Avantgarde, Modernität, Katastrophe*, hg. von Eberhard Lämmert/Giorgio Casatelli/Leo Olschki, Florenz 1995, S. XI–XXV

Hepp 1992
Corona Hepp: *Avantgarde. Moderne Kunst, Kulturkritik und Reformbewegungen nach der Jahrhundertwende*, München 1992

Hesse 1992
Eva Hesse: *Die Achse Avantgarde – Faschismus. Reflexionen über Filippo Tommaso Marinetti und Ezra Pound*, Zürich 1992

Hewitt 1993
Andrew Hewitt: *Fascist modernism. Aesthetics, politics, and the avant-garde*, Stanford 1993

Hinz 1979
Berthold Hinz (Hg.): *Die Dekoration der Gewalt. Kunst und Medien im Faschismus*, Gießen 1979

Hinz 1985
Manfred Hinz: *Die Zukunft der Katastrophe: mythische und rationalistische Geschichtstheorie im italienischen Futurismus*, Berlin u.a. 1985

Hinz 1997
Manfred Hinz: Die Manifeste des Primo Futurismo Italiano, in: *Die ganze Welt ist eine Manifestation. Die europäische Avantgarde und ihre Manifeste*, hg. von Wolfgang Asholt/Walter Fähnders, Darmstadt 1997, S. 109–131

Hinz 2000
Manfred Hinz: Futurismus und Faschismus, in: *Der Blick vom Wolkenkratzer. Avantgarde – Avantgardekritik – Avantgardeforschung*, hg. von Wolfgang Asholt/Walter Fähnders, Amsterdam 2000, S. 449–466

Hofmann 1966
Werner Hofmann: *Grundlagen der modernen Kunst. Eine Einführung in ihre symbolischen Formen*, Stuttgart 1966

Holsten 1976
Siegmar Holsten: *Allegorische Darstellungen des Krieges 1870–1918*, München 1976

Holsten 2011
Sigmar Holsten: Krieg, in: *Handbuch der politischen Ikonographie*, hg. von Uwe Fleckner/Martin Warnke/Hendrik Ziegler, München 2011, S. 58–64

Holthusen 1966
Hans Egon Holthusen: Kunst und Revolution, in: *Avantgarde: Geschichte und Krise einer Idee*, hg. von der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, München 1966, S. 7–45

Horstmann 1979
Rolf P. Horstmann: Über das Schicksal des Gegenstands im kubistischen Bild – Theorien zum Kubismus, in: *Zeichnungen und Collagen des Kubismus. Picasso, Braque, Gris*, Kat. Ausst. Kunsthalle Bielefeld 1979, S. 275–278

Howlett/Menigham 1994
Jana Howlett/Rod Menigham: *The violent muse. Violence and the artistic imagination in Europe, 1910–1939*, Manchester/New York 1994

Hüppauf 1994
Bernd Hüppauf: Krieg, Gewalt und Moderne, in: *Gewalt – Faszination und Furcht*, hg. von Frauke Meyer-Gosau/Wolfgang Emmerich, Leipzig 1994, S. 12–29

Hüppauf 1997
Bernard Hüppauf: *War, Violence and the Modern Condition*, Berlin/New York 1997

Hugger 1995
Paul Hugger: Elemente einer Kulturanthropologie der Gewalt, in: *Gewalt. Kulturelle Formen in Geschichte und Gegenwart*, hg. von Paul Hugger/Ulrich Stadler, Zürich 1995, S. 17–27

Hugger/Stadler 1995
Paul Hugger/Ulrich Stadler (Hg.): *Gewalt. Kulturelle Formen in Geschichte und Gegenwart*, Zürich 1995

Hulten 1968
Pontus Hulten: *The machine as seen at the end of the mechanical age*, New York 1968 [=Kat. Ausst. The Museum of Modern Art, New York 1968]

Hulten 1986
Pontus Hulten: Futurismo e Futurismi, in: *Futurismo e Futurismi*, Kat. Ausst. Istituto di Cultura di Palazzo Grassi, Venedig 1986, S. 13–21

Imbusch 2002
Peter Imbusch: Der Gewaltbegriff, in: *Internationales Handbuch der Gewaltforschung*, hg. von Wilhelm Heitmeyer/John Hagan, Wiesbaden 2002, S. 26–58

Imdahl 1968
Max Imdahl: Vier Aspekte zum Problem der ästhetischen Grenzüberschreitung in der Bildenden Kunst, in: *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen*, hg. von Hans Robert Jauß, München 1968, S. 493–506

Imdahl 1979
Max Imdahl: Cézanne – Braque – Picasso. Zum Verhältnis zwischen Bildautonomie und Gegenstandssehen, in: *Zeichnungen und Collagen des Kubismus. Picasso, Braque, Gris*, Kat. Ausst. Kunsthalle Bielefeld 1979, S. 279–314

Isgro 2014
Marina Isgro: „A Futurism of Place“: Futurist Travel and the European Avantgarde, 1910–1914, in: *Italian Futurism, 1909–1914: Reconstructing the Universe*, Kat. Ausst. Solomon R. Guggenheim Museum, New York 2014, S. 136–139

Isnenghi 1970
Mario Isnenghi: *Il mito della grande guerra*, Bari 1970

Jauß 1968
Hans Robert Jauß (Hg.): *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen*, München 1968

Jucker 2009
Michael Jucker: Die Norm der Gewaltbilder. Zur Darstellbarkeit von Opfern und Tätern kriegerischer Gewaltexzesse in Bilderchroniken des Spätmittelalters, in: *Kriegs / Bilder in Mittelalter und früher Neuzeit*, hg. von Birgit Emich/ Gabriela Signori [*Zeitschrift für historische Forschung*, Beiheft 42], Berlin 2009, S. 121–153

Jürgens 1956
Hans Jürgens: *Uniformen des deutschen Heeres im Juli 1914*, Hamburg 1956

Jürgens 1979
Martin Jürgens: Faschismus und Moderne. Anmerkungen zum politischen Charakter des italienischen Faschismus, in: *Die Dekoration der Gewalt. Kunst und Medien im Faschismus*, hg. von Berthold Hinz, Gießen 1979, S. 205–212

Jürgens-Kirchhoff 1984
Annegret Jürgens-Kirchhoff: *Technik und Tendenz der Montage in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts*, Gießen 1984

Jürgens-Kirchhoff 1993
Annegret Jürgens-Kirchhoff: *Schreckensbilder. Krieg und Kunst im 20. Jahrhundert*, Berlin 1993

Jürgens-Kirchhoff 2002
Annegret Jürgens-Kirchhoff: Verbrannte Erde: Kriegslandschaften in der Kunst zum Ersten und Zweiten Weltkrieg, in: *Erster Weltkrieg – Zweiter Weltkrieg. Ein Vergleich. Krieg, Kriegserlebnis, Kriegserfahrung in Deutschland*, hg. von Bruno Thoß/Hans-Erich Volkmann, Paderborn u.a. 2002, S. 783–819

Jürgens-Kirchhoff 2009
Annegret Jürgens-Kirchhoff: Spektakel des Krieges. Zur Geschichte der Schlachtenmalerei, in: *Bilderschlachten. 2000 Jahre Nachrichten aus dem Krieg. Technik – Medien – Kunst*, Kat. Ausst. Museum Industriekultur/Kunsthalle Dominikanerkirche/Erich-Maria-Remarque-Friedenszentrum Osnabrück 2009, S. 112–123

Jurevics 1949
Pauls Jurevics: *Henri Bergson. Eine Einführung in seine Philosophie*, Freiburg 1949

Kahnweiler 1958
Daniel-Henry Kahnweiler: *Der Weg zum Kubismus*, Stuttgart 1958

Kant [1790] 1977
Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft [1790], in: *Immanuel Kant. Werke in zwölf Bänden*, Bd. 10, hg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt a. M. 1977

Keazor 1997
Henry Keazor: „Je n'ay plus assez de joye ni de santé pour m'engager dans ces sujets tristes." Gewaltdarstellungen bei Nicolas Poussin vor und nach 1638, in: *Ein Schauplatz herber Angst. Wahrnehmung und Darstellung von Gewalt im siebzehnten Jahrhundert*, hg. von Markus Meumann/Dirk Niefanger, Göttingen 1997, S. 170–187

Kirby 1996
Michael Kirby: *Futurist performance*, New York 1996

Kivelitz 2005
Christoph Kivelitz: „Ogni mostra realizzata è una rivoluzione …". Der Zweite Futurismus und Propaganda-Ausstellungen im italienischen Faschismus, in: *… auch wir Maschinen, auch wir mechanisiert! … die zweite Phase des italienischen Futurismus 1915–1945*, Kat. Ausst. Museum am Ostwall, Dortmund 2002, S. 145–161

Klemme/Pauen/Raters 2006
Heiner F. Klemme/Michael Pauen/Marie-Luise Raters (Hg.): *Im Schatten des Schönen. Die Ästhetik des Hässlichen in historischen Ansätzen und aktuellen Debatten*, Bielefeld 2006

Klinger 1995
Cornelia Klinger: *Flucht, Trost, Revolte. Die Moderne und ihre ästhetischen Gegenwelten*, München/Wien 1995

Knauer 1997
Martin Knauer: Krieg, Gewalt und Erbauung . Zur Funktion der Todesmahnung in druckgraphischen Bildfolgen des Dreißigjährigen Krieges, in: *Ein Schauplatz herber Angst. Wahrnehmung und Darstellung von Gewalt im siebzehnten Jahrhundert*, hg. von Markus Meumann/Dirk Niefanger, Göttingen 1997, S. 83–104

Köppen 2009
Manuel Köppen: Das Luftbild im 1. Weltkrieg, in: *Bilderschlachten. 2000 Jahre Nachrichten aus dem Krieg. Technik – Medien – Kunst*, Kat. Ausst. Museum Industriekultur/Kunsthalle Dominikanerkirche/Erich-Maria-Remarque-Friedenszentrum Osnabrück 2009, S. 236–245

Kopp-Schmidt 2004
Gabriele Kopp-Schmidt: *Ikonographie und Ikonologie*, Köln 2004

Kozloff 1973
Max Kozloff: *Cubism/Futurism*, New York u.a. 1973

Kris 1977
Ernst Kris: *Die ästhetische Illusion. Phänomene der Kunst in der Sicht der Psychoanalyse*, Frankfurt a. M. 1977

Kultermann 1998
Udo Kultermann: *Kleine Geschichte der Kunsttheorie*, Darmstadt 1998

Kunisch/Münkler 1999
Johannes Kunisch/Herfried Münkler (Hg.): *Die Wiedergeburt des Krieges aus dem Geist der Revolution*, Berlin 1999

Lämmert/Casatelli/Olschki 1995
Eberhard Lämmert/Giorgio Casatelli/Leo Olschki (Hg.): *Avantgarde, Modernität, Katastrophe*, Florenz 1995

Lang 2001
Walther K. Lang: *Grausame Bilder. Sadismus in der neapolitanischen Malerei von Caravaggio bis Giordano*, Berlin 2001

Langer 1974
Renate Langer: Synthese der Widersprüche oder Widersprüche in der Synthese? Zur Dichtung F. T. Marinettis, in: *Wir setzen den Betrachter mitten ins Bild: Futurismus 1909–1917. Balla, Boccioni, Bragaglia, Depero, Carra, Marinetti, Prampolini, Romani, Russolo, Sant'Elia, Severini, Sironi, Soffici; Malerei, Skulptur, Zeichnung, Musik, Architektur, Fotodynamik, Film, Bühne*, Kat. Ausst. Städtische Kunsthalle Düsseldorf 1974, o. S.

Langer 1976
Renate Langer: Kriegs-Malerei. Gino Severinis Beziehung zum Futurismus in den Jahren 1914–1915, in: *Gino Severini*, Kat. Ausst. Museum am Ostwall Dortmund 1976, S. 14–17

Lavagnino 1961
Emilio Lavagnino: *L'Arte moderna dai Neoclassici ai Contemporanei*, Turin 1961

Lazzaro/Crum 2005
Claudia Lazzaro/Roger J. Crum (Hg.): *Donatello among the Blackshirts: History and Modernity in the Visual Culture of Fascist Italy*, Ithaca, New York 2005

Liessmann 1999
Konrad Paul Liessmann: *Philosophie der modernen Kunst. Eine Einführung*, Wien 1999

Liessmann 2009
Konrad Paul Liessmann: *Ästhetische Empfindungen*, Wien 2009

Lill 1988
Rudolf Lill: *Geschichte Italiens in der Neuzeit*, Darmstadt 1988

Lindemann 2001
Uwe Lindemann: Kriegsschauplatz Öffentlichkeit. Die Sturmtrupps, Partisanen und Terroristen der künstlerischen Avantgarde, in: *Aufbruch ins 20. Jahrhundert. Über Avantgarden*, Text und Kritik. Sonderband IX/01, hg. von Heinz Ludwig Arnold, München 2001, S. 17–36

Lindner 1994
Martin Lindner: *Leben in der Krise. Zeitromane der Neuen Sachlichkeit und die intellektuelle Mentalität der klassischen Moderne*, Stuttgart/Weimar 1994

Lista 1982
Giovanni Lista: *Balla*, Modena 1982

Lista 1995
Giovanni Lista: Futurismus und Okkultismus, in: *Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian. 1900–1915*, Kat. Ausst. Schirn-Kunsthalle Frankfurt 1995, S. 431–445

Lista 2003
Giovanni Lista: Maschinenverherrlichung und Technikangst bei den Futuristen, in: *Futurismus – radikale Avantgarde*, Kat. Ausst. BA–CA Kunstforum, Wien 2003, S. 81–89

Lista 2008
Giovanni Lista: *Futurismo: la rivolta dell'avanguardia*, Mailand 2008

Lista 2009a
Giovanni Lista: *Arte e politica: il futurismo di sinistra in Italia*, Mailand 2009

Lista 2009b
Giovanni Lista: Gli anni dieci: il dinamismo plastico, in: *Futurismo 1909–2009. Velocitá + Arte + Azione*, Kat. Ausst. Palazzo Reale, Mailand 2009, S. 83–131

Lista 2009c
Giovanni Lista: Dal paroliberismo al libro-oggetto, in: *Futurismo 1909–2009. Velocitá + Arte + Azione*, Kat. Ausst. Palazzo Reale, Mailand 2009, S. 293–318

Lista 2011
Giovanni Lista: La pittura scritta di Gino Severini, in: *Gino Severini 1883–1966*, Kat. Ausst. Musée de l'Orangerie, Paris/Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto 2011/12, S. 31–47

Litke 1992
Robert F. Litke: Violence and Power, in: *International Social Science Journal*, Nr. 44/1992 (131), S. 173–182

Locher 2007
Hubert Locher (Hg.): *Kunstgeschichte im 20. Jahrhundert. Eine kommentierte Anthologie*, Darmstadt 2007

Longhi 2001
Roberto Longhi: *Breve ma veridica storia della pittura italiana*, Mailand 2001

Loquai 1994
Franz Loquai: Geschwindigkeitsphantasien im Futurismus und im Expressionismus, in: *Die Modernität des Expressionismus*, hg. von Thomas Anz/Michael Stark, Stuttgart/Weimar 1994

Lorenz 1977
Konrad Lorenz: *Das sogenannte Böse*, Wien 1977

Lukesch 2002
Helmut Lukesch: Gewalt und Medien, in: *Internationales Handbuch der Gewaltforschung*, hg. von Wilhelm Heitmeyer/John Hagan, Wiesbaden 2002, S. 639–675

Lyotard 1984
Jean-Francois Lyotard: Das Erhabene und die Avantgarde, in: *Merkur*, Jg. 38, H. 424, S. 151–164

Lyotard 1994
Jean-Francois Lyotard: *Die Analytik des Erhabenen*, München 1994

Lyttleton 1973

Adrian Lyttleton: *The Seizure of Power. Fascism in Italy 1919–1929*, Bath 1973

Lyttleton 2014

Adrian Lyttleton: Futurism, politics and society, in: *Italian Futurism, 1909–1944: Reconstructing the Universe*, Kat. Ausst. Solomon R. Guggenheim Museum, New York 2014, S. 58–76

Malsch 1997

Friedrich Wilhelm Malsch: *Künstlermanifeste. Studien zu einem Aspekt moderner Kunst am Beispiel des italienischen Futurismus*, Diss., Weimar 1997

Mann 1947/48

Thomas Mann: *Nietzsches Philosophie im Lichte unserer Erfahrung*, Berlin 1947/48

Mantura 1990

Bruno Mantura: Painting in air, in: *Futurism in flight. „Aeropittura" paintings and sculptures of Man's conquest of space (1913–1945)*, Kat. Ausst. Accademia Italiana delle Arti e delle Arti Applicate, London 1990, S. 15–21

Marcadé 1982

Jean-Claude Marcadé (Hg.): *Présence de F. T. Marinetti*, Lausanne 1982

Marchis 1977

Giorgio de Marchis: *Giacomo Balla, l'auro futurista*, Turin 1977

Marco 2011

Gabriella de Marco: Biografia di Gino Severini, in: *Fondo Severini. Inventario (Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto)*, hg. von Gabriella de Marco/Paola Pettenella, Rovereto 2011, S. 23–95

Marco/Pettenella 2011

Gabriella de Marco/Paola Pettenella (Hg.): *Fondo Severini. Inventario (Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto)*, Rovereto 2011

Maria 1994

Luciano de Maria: *Marinetti e i futuristi*, Mailand 1994

Martin 1968

Marianne W. Martin: *Futurist art and theory*, Oxford 1968

Martin 2005

Sylvia Martin: *Futurismus*, Köln 2005

Masoero 2009

Ada Masoero: Gli anni venti: l'arte meccanica, in: *Futurismo 1909–2009. Velocitá + Arte + Azione*, Kat. Ausst. Palazzo Reale, Mailand 2009, S. 193–235

Masoero/Miracco/Poli 2004

Ada Masoero/Renato Miracco/Francesco Poli (Hg.): *L'estetica della macchina da Balla al futurismo torinese*, New York 2004

Mattioli Rossi/Braun 1997
Laura Mattioli Rossi/Emily Braun (Hg.): *Masterpieces from the Gianni Mattioli Collection*, New York 1997

Meißner 1989
Günter Meißner (Hg.): *Franz Marc. Briefe, Schriften und Aufzeichnungen*, Leipzig/Weimar 1989

Meloni 1982
Francesco Meloni: *Gino Severini. Tutta l'opera grafica*, Mailand 1982

Meter 1977
Helmut Meter: *Apollinaire und der Futurismus*, Diss., Rheinfelden 1977

Meter 1986
Helmut Meter: Maschinenkult und Eschatologie. Zum historischen Ort des italienischen Futurismus, in: *Sprachkunst*, Jg. 2, 1986, S. 274–291

Meter 1987
Helmut Meter: Zivilisatorischer Enthusiasmus und gesellschaftliche Aporie. Das paradoxe Geschichtsbild des italienischen Futurismus, in: *Europäische Avantgarde*, hg. von Peter V. Zima/Johann Strutz, Frankfurt a. M. 1987, S. 87–102

Meumann/Niefanger 1997
Markus Meumann/Dirk Niefanger (Hg.): *Ein Schauplatz herber Angst. Wahrnehmung und Darstellung von Gewalt im siebzehnten Jahrhundert*, Göttingen 1997

Meyer 1982
Heinz Meyer: *Geschichte der Reiterkrieger*, Stuttgart u.a. 1982

Meyer 1991
Theo Meyer: *Nietzsche. Kunstauffassung Lebensbegriff*, Tübingen 1991

Meyer 1993
Theo Meyer: *Nietzsche und die Kunst*, Tübingen 1993

Meyer 2002
Thomas Meyer: Politische Kultur und Gewalt, in: *Internationales Handbuch der Gewaltforschung*, hg. von Wilhelm Heitmeyer/John Hagan, Wiesbaden 2002, S. 1195–1214

Michalka 1994
Wolfgang Michalka (Hg.): *Der 1. Weltkrieg: Wirkung, Wahrnehmung, Analyse*, München 1994

Milan 2009
Serge Milan: The ‚Futurist Sensibility': An Anti-philosophy for the Age of Technology, in: *Futurism and the Technological Imagination*, hg. von Günter Berghaus, Amsterdam/New York 2009, S. 63–76

Milman 1996
Estera Milman: Futurism as a Submerged Paradigm of Artistic Activism and Practical Anarchism, in: *South Central Review*, H. 13, 1996, S. 157–179

Mommsen 1993
Wolfgang J. Mommsen: Der Erste Weltkrieg und die Krise Europas, in: *Keiner fühlt sich hier mehr als Mensch … Erlebnis und Wirkung des Ersten Weltkriegs*, hg. von Gerhard Hirschfeld/Gerd Krumeich/Irina Renz, Essen 1993, S. 25–43

Mommsen 1996
Wolfang J. Mommsen (Hg.): *Kultur und Krieg. Die Rolle der Intellektuellen, Künstler und Schriftsteller im Ersten Weltkrieg*, München 1996

Morasso [1905] 1994
Mario Morasso: *La nuova arma (La macchina)* [1905], Turin 1994

Münkler/Llanque 2002
Herfried Münkler/Marcus Llanque: Die Rolle der Eliten bei der Legitimation von Gewalt, in: *Internationales Handbuch der Gewaltforschung*, hg. von Wilhelm Heitmeyer/John Hagan, Wiesbaden 2002, S. 1215–1233

Muth 2006
Susanne Muth: Als die Gewaltbilder zu ihrem Wirkungspotential fanden, in: *Gewalt und Ästhetik. Zur Gewalt und ihrer Darstellung in der griechischen Klassik*, hg. von Bernd Seidensticker/Martin Vöhler, Berlin 2006, S. 259–293

Nancy 2007
Jean-Luc Nancy: Bild und Gewalt, in: *Die Szene der Gewalt. Bilder, Codes und Materialitäten*, hg. von Daniel Tyradellis/Burkhardt Wolf, Frankfurt a. M. 2007, S. 33–44

Nash 1975
John Malcolm Nash: *Kubismus, Futurismus und Konstruktivismus*, München 1975

Neidhardt 1986
Friedhelm Neidhardt: Gewalt – Soziale Bedeutungen und sozialwissenschaftliche Bestimmungen des Begriffs, in: *Was ist Gewalt? Auseinandersetzungen mit einem Begriff*, Bd. 1, Wiesbaden 1986

Nida-Rümelin/Betzler 1998
Julian Nida-Rümelin/Monika Betzler (Hg.): *Ästhetik und Kunstphilosophie*, Stuttgart 1998

Nieraad 2002
Jürgen Nieraad: Gewalt und Gewaltverherrlichung in der Literatur des 20. Jahrhunderts, in: *Internationales Handbuch der Gewaltforschung*, hg. von Wilhelm Heitmeyer/John Hagan, Wiesbaden 2002, S. 1276–1294

Nietzsche [1871] 1972
Friedrich Nietzsche: Die Geburt der Tragödie [1871], in: *Nietzsche. Werke*, hg. von Giorgio Colli/Mazzino Montinari, Berlin/New York 1972

Nietzsche [1883/85] 1966
Friedrich Nietzsche: *Also sprach Zarathustra* [1883/85], München 1966

Nietzsche [1888/89] 1972
Friedrich Nietzsche: Nachgelassene Fragmente. Anfang 1888 bis Anfang Januar 1889, in: *Nietzsche. Werke*, hg. von Giorgio Colli/Mazzino Montinari, Berlin/New York 1972

Nobis 2001
Norbert Nobis: Futurismus und Humanismus, in: *Der Lärm der Straße. Italienischer Futurismus 1909–1918*, Kat. Ausst. Sprengel Museum Hannover 2001, S. 10–16

Nobis 2003
Norbert Nobis: Die historischen Grundlagen des Futurismus, in: *Futurismus – radikale Avantgarde*, Kat. Ausst. BA–CA Kunstforum, Wien 2003, S. 23–29

Noll 1994
Thomas Noll: Sinnbild und Erzählung. Zur Ikonographie des Krieges in den Zeitschriftenillustrationen 1914 bis 1918, in: *Die letzten Tage der Menschheit. Bilder des Ersten Weltkrieges*, Kat. Ausst. Deutsches Historisches Museum Berlin 1994, S. 259–272

Nolte 1983
Ernst Nolte: Die „herrschenden Klassen“ und der Faschismus in Italien, in: *Faschismus als soziale Bewegung. Deutschland und Italien im Vergleich*, hg. von Wolfgang Schieder, Göttingen 1983, S. 183–203

Öhlschläger 1999
Claudia Öhlschläger: Tierschicksale. Franz Marcs ‚Animalisierung der Kunst‘ oder der Kampf um eine Ästhetik der Moderne, in: *Konzepte der Moderne*, hg. von Gerhart von Graevenitz, Stuttgart/Weimar 1999, S. 389–416

Ott 1968
Karl August Ott: Die wissenschaftlichen Ursprünge des Futurismus und Surrealismus, in: *Poetica*, Jg. 2, 1968, S. 371–398

Palm 2003
Goedart Palm: Das Format des Unfasslichen. Zur historischen Koexistenz von Krieg und Kunst, in: *Kunstforum*, 165, 2003, S. 65–97

Panofsky [1932] 2006
Erwin Panofsky: Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst, in: *Erwin Panofsky. Ikonographie und Ikonologie. Bildinterpretation nach dem Dreistufenmodell*, Köln 2006, S. 5–32

Panofsky [1955] 2006
Erwin Panofsky: Ikonographie und Ikonologie, in: *Erwin Panofsky. Ikonographie und Ikonologie. Bildinterpretation nach dem Dreistufenmodell*, Köln 2006, S. 33–59

Panofsky 2012
Gerda Panofsky: Eine Schau, die die Kunstgeschichte veränderte, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 25.5.2012, S. 31

Papcke 1973
Sven Papcke: *Progressive Gewalt. Studien zum sozialen Widerstandsrecht*, Frankfurt a. M. 1973

Papcke 1983
Sven Papcke: Formen und Funktionen von Gewalt in historischer und systematischer Perspektive, in: *Gewalt in der Geschichte: Beiträge zur Gewaltaufklärung im Dienste des Friedens*, hg. von Jörg Calließ, Düsseldorf 1983, S. 19–36

Paret 1999
Peter Paret: Die Darstellung des Krieges in der Kunst, in: *Die Wiedergeburt des Krieges aus dem Geist der Revolution*, hg. von Johannes Kunisch/Herfried Münkler, Berlin 1999, S. 93–111

Paret 2008
Peter Paret: Bemerkungen über den Krieg als Thema der Kunst in der Frühen Neuzeit, in: *„Mars und die Musen". Das Wechselspiel von Militär, Krieg und Kunst in der frühen Neuzeit*, hg. von Matthias Rogg/Jutta Nowosadtko, Berlin 2008

Parth 2010
Susanne Parth: *Zwischen Bildbericht und Bildpropaganda. Kriegskonstruktionen in der deutschen Militärmalerei des 19. Jahrhunderts*, Diss., Paderborn u.a. 2010

Passamani 1970
Bruno Passamani: *Fortunato Depero*, Bassano del Grappa 1970 [= Kat. Ausst. Bassano del Grappa 1970]

Patz 1986
Kristine Patz: Zum Begriff der „Historia" in L. B. Albertis „De Pictura", in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Bd. 49, 1986, S. 269–287

Paul 2004
Gerhard Paul: *Bilder des Krieges. Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges*, Paderborn 2004

Perfetti 2002
Francesco Perfetti: Futurismus und Faschismus, eine lange Geschichte, in: *… auch wir Maschinen, auch wir mechanisiert! … die zweite Phase des italienischen Futurismus 1915–1945*, Kat. Ausst. Museum am Ostwall Dortmund 2002, S. 162–180

Perloff 1986
Marjorie Perloff: *The futurist moment. Avant-Garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture*, Chicago 1986

Petersen 1983
Jens Petersen: Wählerverhalten und soziale Basis des Faschismus in Italien zwischen 1919 und 1928, in: *Faschismus als soziale Bewegung. Deutschland und Italien im Vergleich*, hg. von Wolfgang Schieder, Göttingen 1983, S. 119–156

Petrie 1974
Brian Petrie: Boccioni and Bergson, in: *The Burlington Magazine*, Jg. CXVI, H. 852, 1974, S. 140–147

Pierre 1967
José Pierre: *Futurismus und Dadaismus*, Lausanne 1967

Pietropaolo 2009
Domenico Pietropaolo: Science and the Aesthetics of Geometric Splendour in Italian Futurism, in: *Futurism and the Technological Imagination*, hg. von Günter Berghaus, Amsterdam/New York 2009, S. 41–61

Pinker 2011
Steven Pinker: *Gewalt. Eine neue Geschichte der Menschheit*, Frankfurt a. M. 2011

Pirovano 1992
Carlo Pirovano: *La pittura in Italia. Il Novecento*, Mailand 1992

Platt 1992
Thomas Platt: The concept of violence as descriptive and polemic, in: *International Social Science Journal*, Nr. 44 (131), 1992, S. 185–191

Poggi 1992
Christine Poggi: *In Defiance of Painting: Cubism, Futurism, and the Invention of Collage*, New Haven/London 1992

Poggi 2005
Christine Poggi: The Return of the Repressed. Tradition as Myth in Italian Futurism, in: *Donatello among the Blackshirts: History and Modernity in the Visual Culture of Fascist Italy*, hg. von Claudia Lazzaro/Roger J. Crum, Ithaca, New York 2005, S. 203–221

Poggi 2009
Christine Poggi: *Inventing Futurism: the Art and Politics of artificial Optimism*, New Jersey 2009

Poggioli 1968
Renato Poggioli: *The Theory of the Avantgarde*, London 1968

Ponte 1999
Susanne de Ponte: *Aktion im Futurismus. Ein Versuch zur methodischen Aufarbeitung von ‚Verlaufsformen' der Kunst*, Baden-Baden 1999

Popella 1984
Liselotte Popella: Schlachtenbilder, in: *Schlachten. Schlachten. Schlachten*, Kat. Ausst. Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste, Wien 1984, S. 5–15

Popitz 1992
Heinrich Popitz: *Phänomene der Macht*, Tübingen 1992

Pracht 1987
Erwin Pracht: *Ästhetik der Kunst*, Berlin 1987

Pütz 1995
Peter Pütz: Nietzsches Denken und die Ästhetik des frühen 20. Jahrhunderts, in: *Avantgarde, Modernität, Katastrophe*, hg. von Eberhard Lämmert/Giorgio Casatelli/Leo Olschki, Florenz 1995, S. 3–15

Ragghianti 1953
Carlo L. Ragghianti: *Arte Moderna in una Raccolta Italiana*, Florenz 1953

Rainero 1993
Romain H. Rainero (Hg.): *Il Futurismo: Aspetti e problemi*, Mailand 1993

Raters 2006
Marie Luise Raters: Das Hässliche, in: *Metzler Lexikon Ästhetik*, hg. von Achim Trebeß, Stuttgart/Weimar 2006, S. 152–153

Rathmayr 1996
Bernhard Rathmayr: *Die Rückkehr der Gewalt. Faszination und Wirkung medialer Gewaltdarstellung*, Wiesbaden 1996

Rauchfleisch 1992
Udo Rauchfleisch: *Allgegenwart von Gewalt*, Göttingen 1992

Re 2004
Lucia Re: Futurism, Seduction, and the Strange Sublimity of War, in: *Italian Studies*, H. 59, 2004, S. 83–111

Reichel 1996
Peter Reichel: *Der schöne Schein des Dritten Reiches. Faszination und Gewalt im Faschismus*, Frankfurt a. M. 1996

Reinhardt 2003
Volker Reinhardt: *Geschichte Italiens von der Spätantike bis zur Gegenwart*, München 2003

Reschke 1995
Renate Reschke: Ein Zustand ohne Kunst ist nicht zu imaginieren. Friedrich Nietzsches frühe Skizze zu einer Ästhetik der Moderne, in: *Nietzsche-Studien*, H. 24, 1995, S. 1–16

Rigamonti 1967
Paolo Rigamonti: Futurismo, in: *Enciclopedia formative dell'arte*, Bd. II, Mailand 1967, S. 474

Roche-Pézard 1982
Fanette Roche-Pézard: Marinetti et l'anarchie, in: *Présence de F. T. Marinetti*, hg. von Jean-Claude Marcadé, Lausanne 1982, S. 127–133

Roche-Pézard 1983
Fanette Roche-Pézard: *L'aventure futuriste, 1909–1916*, Rom 1983

Rogg/Nowosadtko 2008
Matthias Rogg/Jutta Nowosadtko (Hg.): *„Mars und die Musen". Das Wechselspiel von Militär, Krieg und Kunst in der frühen Neuzeit*, Berlin 2008

Romani 1970
Bruno Romani: *Dal simbolismo al futurismo*, Florenz 1970

Rosenblum 1960
Robert Rosenblum: *Der Kubismus und die Kunst des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart 1960

Rosenkranz [1852] 1990
Karl Rosenkranz: *Ästhetik des Hässlichen* [1852], Leipzig 1990

Roth 1997
Florian Roth: Die absolute Freiheit des Schaffens. Ästhetik und Politik bei Nietzsche, in: *Nietzsche-Studien*, H. 26, 1997, S. 87–106

Rovati 2003
Federica Rovati: Opere di Umberto Boccioni tra 1914 e 1915, in: *Prospettiva*, H. 112, 2003, S. 44–65

Rovati 2004
Federica Rovati: Guerra pittura di Carlo Carrà, in: *Prospettiva*, H. 115, 2004, S. 66–95

Roy/Gordon 2001
Ashok Roy/Dillian Gordon: Uccello's Battle of San Romano, in: *National Gallery Technical Bulletin*, Vol. 22, 2001, S. 4–17

Salaris 1992
Claudia Salaris: *Artecrazia. L'avanguardia futurista negli anni del fascismo*, Florenz 1992

Salaris 2009
Claudia Salaris: *Futurismo: l'avanguardia delle avanguardie*, Florenz 2009

Sansone 2007
Luigi Sansone: Patriottismo futurista. I futuristi del Battaglione Lombardo e la Battaglia di Dosso Casina, in: *Patriottismo futurista. Il Battaglione Lombardo Volontari Ciclisti Automobilisti*, Kat. Ausst. Banca Popolare di Milano 2007, S. 11–47

Schafer 1995
William B. Schafer: *The Turn of the Century. The First Futurists*, New York 1995

Scheer 2006
Brigitte Scheer: Zur Theorie des Häßlichen bei Karl Rosenkranz, in: *Im Schatten des Schönen. Die Ästhetik des Hässlichen in historischen Ansätzen und aktuellen Debatten*, hg. von Heiner F. Klemme/Michael Pauen/Marie-Luise Raters, Bielefeld 2006, S. 141–156

Scheffler 1911/12
Karl Scheffler: Berliner Ausstellungen, in: *Kunst und Künstler*, 10. Jg., 1911/12, S. 467–468

Scheffler 1915
Karl Scheffler: Der Krieg, in: *Kunst und Künstler*, 13. Jg., 1915, S. 1–4

Scheffler 1917
Karl Scheffler: *Talente*, Berlin 1917

Scheffler 1927
Karl Scheffler: *Geschichte der europäischen Malerei vom Impressionismus bis zur Gegenwart*, Berlin 1927

Schiavo 1981
Alberto Schiavo (Hg.): *Futurismo e fascismo*, Rom 1981

Schieder 1983
Wolfgang Schieder (Hg.): *Faschismus als soziale Bewegung. Deutschland und Italien im Vergleich*, Göttingen 1983

Schillemeit 2009
Jost Schillemeit: *Kunsttheorie und Geschichtsauffassung. Schillers Beiträge zur Theorie des Erhabenen*, Göttingen 2009

Schiller [1792a] 1988ff.
Friedrich Schiller: Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen [1792], in: *Friedrich Schiller. Werke und Briefe in zwölf Bänden*, Bd. 8, hg. von Otto Dann u.a., Frankfurt a. M. 1988ff., S. 234–250

Schiller [1792b] 1988ff.
Friedrich Schiller: Über die tragische Kunst [1792], in: *Friedrich Schiller. Werke und Briefe in zwölf Bänden*, Bd. 8, hg. von Otto Dann u.a., Frankfurt a. M. 1988ff., S. 251–275

Schiller [1800] 1988ff.
Friedrich Schiller: Vom Erhabenen [1800], in: *Friedrich Schiller. Werke und Briefe in zwölf Bänden*, Bd. 8, hg. von Otto Dann u.a., Frankfurt a. M. 1988ff., S. 395–422

Schmidt-Bergmann 2003
Hansgeorg Schmidt-Bergmann: Der „stählerne Mensch". Filippo Tommaso Marinettis Programm des italienischen Futurismus, in: *Futurismus – radikale Avantgarde*, Kat. Ausst. BA–CA Kunstforum, Wien 2003, S. 13–21

Schmidt-Bergmann 2009
Hansgeorg Schmidt-Bergmann: *Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente*, Reinbek 2009

Schneede 1994
Uwe M. Schneede: *Umberto Boccioni*, Stuttgart 1994

Schneider 2002
Norbert Schneider: *Geschichte der Ästhetik von der Aufklärung bis zur Postmoderne*, Stuttgart 2002

Schneider 2010
Norbert Schneider: *Historienmalerei vom Spätmittelalter bis zum 19. Jahrhundert*, Köln u.a. 2010

Schröder 1984
Johannes Lothar Schröder: Das Automobil als Geschoss: Zu den Geschwindigkeitsdarstellungen in der futuristischen Malerei, in: *Kritische Berichte*, Jg. 12, H. 2, S. 36–59

Schulz-Buschhaus 1992
Ulrich Schulz-Buschhaus: Die Geburt einer Avantgarde aus der Apotheose des Krieges. Zu Marinettis Poetik der ‚parole in libertà', in: *Romanische Forschungen*, H. 104.1/2, S. 132–151

Schuster 2003
Martin Schuster: *Wodurch Bilder wirken. Psychologie der Kunst*, Köln 2003

Schwartz 1992
Sanford Schwartz: Bergson and the politics of vitalism, in: *The Crisis in Modernism. Bergson and the Vitalist Controversy*, hg. von Frederick Burwick/Paul Douglass, Cambridge, Mass. 1992, S. 277–305

Schweppenhäuser 2007
Gerhard Schweppenhäuser: *Ästhetik. Philosophische Grundlagen und Schlüsselbegriffe*, Frankfurt a. M. u.a. 2007

Segal 1996
Joes Segal: Krieg als erlösende Perspektive für die Kunst, in: *Kultur und Krieg. Die Rolle der Intellektuellen, Künstler und Schriftsteller im Ersten Weltkrieg*, hg. von Wolfgang J. Mommsen, München 1996, S. 165–170

Segal 1997
Joes Segal: *Krieg als Erlösung*, München 1997

Semff 1987
Michael Semff: „… Aber gerade das, was man kennt, wird uns rätselhaft …" Über den Zeichner Carrà, in: *Carlo Carrà – Retrospektive*, Kat. Ausst. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 1987, S. 59–64

Shell 1998
Oliver Shell: *Cleansing the Nation: Italian Art, Consumerism, and World War I*, Pennsylvania 1998

Sieferle/Brenninger 1998
Rolf Peter Sieferle/Helga Brenninger (Hg.): *Kulturen der Gewalt. Ritualisierung und Symbolisierung von Gewalt in der Geschichte*, Frankfurt a. M. 1998

Silva 1975
Umberto Silva: *Kunst und Ideologie im Futurismus*, Frankfurt a. M. 1975

Simmel 1971
Georg Simmel: The Metropolis and Mental Life, in: *On Individuality and Social Forms: Selected Writings*, hg. von Donald M. Levine, Chicago 1971

Sitt 1999
Martina Sitt: „Wer unter Euch ohne Sünde ist …" – zu Themen und Kompositionen der Historienmalerei, in: *Angesichts der Ereignisse. Facetten der Historienmalerei zwischen 1800 und 1900*, hg. von Martina Sitt, Köln 1999, S. 9–20

Sofsky 1996
Wolfgang Sofsky: *Traktat über die Gewalt*, Frankfurt a. M. 1996

Sofsky 2004
Wolfgang Sofsky: Gewaltformen – Taten, Bilder. Wolfgang Sofsky im Gespräch mit Fritz W. Kramer und Alf Lüdtke, in: *Historische Anthropologie. Kultur – Gesellschaft – Alltag*, 12. Jg., 2004, Köln u.a., S. 157–178

Sontag 2003
Susan Sontag: *Das Leiden anderer betrachten*, München/Wien 2003

Sorel [1908] 1928
Georges Sorel: *Über die Gewalt. (Réflexions sur la violence)* [1908], Innsbruck 1928

Spackman 1996
Barbara Spackman: *Fascist Virilities: Rhetoric, Ideology, and Social Fantasy in Italy*, Minneapolis 1996

Spieler 2006
Reinhard Spieler: Italienischer Futurismus, in: *Kunsthistorische Arbeitsblätter*, H. 1, 2006, S. 55–64

Stone 1971
Leo Stone: Reflections on the Psychoanalytic Concept of Aggression, in: *The Psychoanalytic Quarterly*, Nr. 40, 1971, S. 195–244

Strobel-Koop 2008
Regina Strobel-Koop: *Geschichte und Theorie des italienischen Futurismus. Literatur, Kunst, Faschismus*, Saarbrücken 2008

Sulzer 1771
Johann Georg Sulzer: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Bd. 1, Leipzig 1771

Sznajder/Asheri/Sternhell 1999
Mario Sznajder/Maia Asheri/Zeev Sternhell: *Die Entstehung der faschistischen Ideologie*, Hamburg 1999

Tagliapietra 2006
Franco Tagliapietra: *Luigi Russolo*, Mailand 2006 [= Kat. Ausst. Rovereto/London 2006]

Talpo 2001
Francesca Talpo: Der Futurismus und Henri Bergsons Philosophie der Intuition, in: *Der Lärm der Straße. Italienischer Futurismus 1909–1918*, Kat. Ausst. Sprengel Museum Hannover 2001, S. 59–69

Talpo 2003a
Francesca Talpo: Zur Gewalt im Futurismus: Filippo Tommaso Marinetti und Georges Sorel, in: *Futurismus – radikale Avantgarde*, Kat. Ausst. BA–CA Kunstforum, Wien 2003, S. 91–99

Talpo 2003b
Francesca Talpo: Chronologie des Futurismus, in: *Futurismus – radikale Avantgarde*, Kat. Ausst. BA–CA Kunstforum, Wien 2003, S. 231–249

Taylor 1961
Joshua Taylor: *Futurism*, New York 1961 [= Kat. Ausst. New York 1961]

Taylor 1979
Christiana J. Taylor: *Futurism. Politics, painting and performance*, Ann Arbor, Michigan 1979

Tedeschi 2002
James T. Tedeschi: Die Sozialpsychologie von Aggression und Gewalt, in: *Internationales Handbuch der Gewaltforschung*, hg. von Wilhelm Heitmeyer/John Hagan, Wiesbaden 2002, S. 573–597

Tenzler 1982
Wolfgang Tenzler (Hg.): *Über die Schönheit häßlicher Bilder. Dichter und Schriftsteller über Maler und Malerei 1880–1933*, Berlin 1982

Thamer 2007
Hans-Ulrich Thamer: Repräsentation von Gewalt in Deutschland und in Italien in den 1920er und 1930er Jahren. Zur Ästhetisierung von Politik, in: *Kunst und Propaganda im Streit der Nationen 1930–1945*, Kat. Ausst. Deutsches Historisches Museum, Berlin 2007, S. 28–31

Thayer 1964
John A. Thayer: *Italy and the Great War. Politics and Culture 1870–1915*, Madison, Milwaukee 1964

Thiemeyer 2009
Thomas Thiemeyer: Ästhetisierung des Destruktiven. Wo das Museum am Krieg scheitert, in: *Museumskunde*, Bd. 74, 2009.1, S. 84–89

Thoß/Volkmann 2002
Bruno Thoß/Hans-Erich Volkmann (Hg.): *Erster Weltkrieg – Zweiter Weltkrieg. Ein Vergleich. Krieg, Kriegserlebnis, Kriegserfahrung in Deutschland*, Paderborn u.a. 2002

Timms/Collier 1988
Edward Timms/Peter Collier (Hg.): *Visions and Blueprints. Avant-garde culture and radical politics in early 20th century Europe*, Manchester 1988

Tisdall/Bozzollo 1985
Caroline Tisdall/Angelo Bozzollo: *Futurism*, London 1985

Tordella 1993
Piera Giovanna Tordella: Primo Futurismo, in: *Disegno italiano del Novecento*, hg. von Giovanni Anzani/Fabio Benzi, Mailand 1993, S. 80–105

Tuchmann 1986/87
Maurice Tuchman: Hidden Meanings in Abstract Art, in: *The spiritual in Art: Abstract Painting 1890–1985*, Kat. Ausst. County Museum of Art, Los Angeles/Museum of Contemporary Art, Chicago/Haags Gemeentemusem, Den Haag 1986/87, S. 17–63

Valerio 1996
William Valerio: *Boccioni's Fist: Italian Futurism and the Construction of Fascist Modernism*, New Haven 1996

Vattimo 1992
Gianni Vattimo: *Friedrich Nietzsche*, Stuttgart 1992

Verhey 2000
Jeffrey Verhey: *Der „Geist von 1914" und die Erfindung der Volksgemeinschaft*, Hamburg 2000

Vietta/Kemper 1997
Silvio Vietta/Dirk Kemper (Hg.): *Ästhetische Moderne in Europa. Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik*, München 1997

Viola 1995
Gianni Eugenio Viola: Futurismo antiidealista, in: *Avantgarde, Modernität, Katastrophe*, hg. von Eberhard Lämmert/Giorgio Casatelli/Leo Olschki, Florenz 1995, S. 17–30

Virilio 2001
Paul Virilio: *Die Kunst des Schreckens*, Berlin 2001

Vogel 1966
Martin Vogel: *Apollinisch und Dionysisch. Geschichte eines genialen Irrtums*, Regensburg 1966

Vondung 2006
Klaus Vondung: „Schön bei allem Grausigen" – Zur ambivalenten Faszination des Hässlichen zwischen Fin de siècle und Expressionismus, in: *Im Schatten des Schönen. Die Ästhetik des Hässlichen in historischen Ansätzen und aktuellen Debatten*, hg. von Heiner F. Klemme/Michael Pauen/Marie-Luise Raters, Bielefeld 2006, S. 173–183

Waibl 2009
Elmar Waibl: *Ästhetik und Kunst von Pythagoras bis Freud*, Wien 2009

Walden [1916] 1970
Herwarth Walden: Umberto Boccioni, in: *Der Sturm*, H. 6, September 1916 (Reprint 1970), S. 71

Walden 1917
Herwarth Walden: *Einblick in Kunst*, Berlin 1917

Walden/Schreyer 1954
Nell Walden/Lothar Schreyer: *Der Sturm: Ein Erinnerungsbuch an Herwarth Walden und die Künstler aus dem Sturmkreis*, Baden-Baden 1954

Waldman 1993
Diane Waldman: *Collage und Objektkunst vom Kubismus bis heute*, Köln 1993

Waldmann 1977
Peter Waldmann: *Strategien politischer Gewalt*, Stuttgart 1977

Warncke 1995
Carsten-Peter Warncke: *Pablo Picasso 1881–1973*, Bd. 1, Köln 1995

Weissweiler 2009
Lilli Weissweiler: *Futuristen auf Europa-Tournee. Zur Vorgeschichte, Konzeption und Rezeption der Ausstellungen futuristischer Malerei (1911–1913)*, Diss., Frankfurt a. M. 2009

Werkner 1979
Patrick Werkner: Sendungsbewusstsein. Provokation und Publikum im Futurismus, in: *Römische historische Mitteilungen*, H. 21, 1979, Rom/Wien, S. 163–186

Werner 2011
Elke Anna Werner: Schlachtenbild, in: *Handbuch der politischen Ikonographie*, hg. von Uwe Fleckner/Martin Warnke/Hendrik Ziegler, München 2011, S. 332–341

Wertheimer 1986
Jürgen Wertheimer (Hg.): *Ästhetik der Gewalt – Ihre Darstellung in Kunst und Literatur*, Frankfurt a. M. 1986

Wertheimer 1990
Jürgen Wertheimer: Blutige Humanität. Terror und Gewalt im antiken Mythos, in: *Schönheit und Schrecken. Tod und Gewalt in alten und neuen Medien*, hg. von Peter Gendolla/Carsten Zelle, Heidelberg 1990, S. 13–32

Wescher 1968
Herta Wescher: *Die Collage. Geschichte eines künstlerischen Ausdrucksmittels*, Köln 1968

Westwell 2012
Ian Westwell: *Der Erste Weltkrieg*, Fränkisch-Crumbach 2012

Wimmer/Wulf/Dieckmann 1989
Michael Wimmer/Christoph Wulf/Bernhard Dieckmann (Hg.): *Das zivilisierte Tier. Zur historischen Anthropologie der Gewalt*, Berlin 1989

Wohlfart 1998
Günther Wohlfart: Friedrich Nietzsche, in: *Ästhetik und Kunstphilosophie*, hg. von Julian Nida-Rümelin/Monika Betzler, Stuttgart 1998, S. 578–585

Wolbert 1995
Klaus Wolbert: *Kunst und Faschismus. Politik und Ästhetik im Nationalsozialismus*, Darmstadt 1995

Woller 2010
Hans Woller: *Geschichte Italiens im 20. Jahrhundert*, München 2010

Wyss 1996
Beat Wyss: *Der Wille zur Kunst: Zur ästhetischen Mentalität der Moderne*, Köln 1996

Zanasi-Murauer 1986
Lydia Zanasi-Murauer: Die Geschwindigkeit und die Futuristen, in: *Italienisch. Zeitschrift für italienische Sprache und Literatur in Wissenschaft und Unterricht*, Jg. 8, H. 1, S. 65–76

Zanker 1998
Paul Zanker: Die Barbaren, die Kaiser und die Arena. Bilder der Gewalt in der römischen Kunst, in: *Kulturen der Gewalt. Ritualisierung und Symbolisierung von Gewalt in der Geschichte*, hg. von Rolf Peter Sieferle/Helga Brenninger, Frankfurt a. M. 1998, S. 53–86

Zelle 1990
Carsten Zelle: Über den Grund des Vergnügens an schrecklichen Gegenständen in der Ästhetik des 18. Jahrhunderts, in: *Schönheit und Schrecken. Tod und Gewalt in alten und neuen Medien*, hg. von Peter Gendolla/Carsten Zelle, Heidelberg 1990, S. 55–83

Zelle 1997
Carsten Zelle: Ästhetik des Häßlichen: Friedrich Schlegels Theorie und die Schock- und Ekelstrategien der ästhetischen Moderne, in: *Ästhetische Moderne in Europa. Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik*, hg. von Silvio Vietta/Dirk Kemper, München 1997, S. 197–235

Zima/Strutz 1987
Peter V. Zima/Johann Strutz (Hg.): *Europäische Avantgarde*, Frankfurt a. M. 1987

Zimmermann 1988
Michael F. Zimmermann: Offene Fragen zum Futurismus. Überlegungen anlässlich der Ausstellungen „Boccioni a Venezia. Dagli anni romani alla mostra d'estate a Cá Pesaro" (Mailand, Accademia di Brera) und „Futurismo e Futurismi" (Venedig, Palazzo Grassi), in: *Kunstchronik*, Jg. XLI, H. 8, 1988, S. 401–418

Zimmermann 2006
Michael F. Zimmermann: *Industrialisierung der Phantasie. Der Aufbau des modernen Italien und das Mediensystem der Künste 1875–1900*, München u.a. 2006

III. Ausstellungskataloge (Kat. Ausst.)

Baden-Baden 1987
Carlo Carrà – Retrospektive, Kat. Ausst. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 1987

Bassano del Grappa 1970
Fortunato Depero, 1892–1960, Kat. Ausst. Museo Civico, Palazzo Sturm, Bassano del Grappa 1970

Berlin 1912
Der Sturm. Zweite Ausstellung Berlin, Kat. Ausst. Galerie Der Sturm, Berlin 1912

Berlin 1913
Erster Deutscher Herbstsalon, Kat. Ausst. Galerie Der Sturm, Berlin 1913

Berlin 1987
Inszenierung der Macht. Ästhetische Faszination im Faschismus, Kat. Ausst. Neue Gesellschaft für Bildende Kunst Berlin 1987

Berlin 1994
Die letzten Tage der Menschheit. Bilder des Ersten Weltkrieges, Kat. Ausst. Deutsches Historisches Museum Berlin 1994

Berlin 1996
Kunst und Macht im Europa der Diktatoren 1930 bis 1945, Kat. Ausst. Deutsches Historisches Museum Berlin 1996

Berlin 2007
Kunst und Propaganda im Streit der Nationen 1930–1945, Kat. Ausst. Deutsches Historisches Museum, Berlin 2007

Berlin 2009/10
Sprachen des Futurismus. Literatur, Malerei, Skulptur, Musik, Theater, Fotografie, Kat. Ausst. Martin-Gropius-Bau, Berlin 2009

Bielefeld 1979
Zeichnungen und Collagen des Kubismus. Picasso, Braque, Gris, Kat. Ausst. Kunsthalle Bielefeld 1979

Bielefeld 2007/08
1937. Perfektion und Zerstörung, Kat. Ausst. Kunsthalle Bielefeld 2007/08

Delmenhorst 2000
Der Sturm im Berlin der zehner Jahre, Kat. Ausst. Städtische Galerie Delmenhorst, Haus Coburg 2000

Dortmund 1976
Gino Severini, Kat. Ausst. Museum am Ostwall Dortmund 1976

Dortmund 2002
… auch wir Maschinen, auch wir mechanisiert! … die zweite Phase des italienischen Futurismus 1915–1945, Kat. Ausst. Museum am Ostwall Dortmund 2002

Düsseldorf 1974
Wir setzen den Betrachter mitten ins Bild: Futurismus 1909–1917. Balla, Boccioni, Bragaglia, Depero, Carra, Marinetti, Prampolini, Romani, Russolo, Sant'Elia, Severini, Sironi, Soffici; Malerei, Skulptur, Zeichnung, Musik, Architektur, Fotodynamik, Film, Bühne, Kat. Ausst. Städtische Kunsthalle Düsseldorf 1974

Düsseldorf 1987
„Die Axt hat geblüht …". Europäische Konflikte der 30er Jahre in Erinnerung an die frühe Avantgarde, Kat. Ausst. Städtische Kunsthalle Düsseldorf 1987

Edinburgh 1987
Balla. The Futurist, Kat. Ausst. Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh 1987

Frankfurt 1995
Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian. 1900–1915, Kat. Ausst. Schirn-Kunsthalle Frankfurt 1995

Genua 1988
Severini, Kat. Ausst. Villa Croce, Genua 1988

Hannover 1983
Boccioni und Mailand, Kat. Ausst. Kunstmuseum Hannover mit Sammlung Sprengel 1983

Hannover 2001
Der Lärm der Straße. Italienischer Futurismus 1909–1918, Kat. Ausst. Sprengel Museum Hannover 2001

Kassel 1990
Italiens Moderne. Futurismus und Rationalismus zwischen den Weltkriegen, Kat. Ausst. Museum Fridericianum, Kassel 1990

London 1990
Futurism in flight. „Aeropittura" paintings and sculptures of Man's conquest of space (1913–1945), Kat. Ausst. Accademia Italiana delle Arti e delle Arti Applicate, London 1990

London/Berlin/Barcelona 1995/96
Kunst und Macht im Europa der Diktatoren 1930–1945, Kat. Ausst. Hayward Gallery London/Deutsches Historisches Museum Berlin/Centre de Cultura Contemporània de Barcelona 1995/96

Los Angeles/Chicago/Den Haag 1986/87
The spiritual in Art: Abstract Painting 1890–1985, Kat. Ausst. County Museum of Art, Los Angeles/Museum of Contemporary Art, Chicago/Haags Gemeentemusem, Den Haag 1986/87

Mailand 1979
Origini dell'astrattismo. Verso altri orizzonti del reale, Kat. Ausst. Palazzo Reale, Mailand 1979

Mailand 1997
Futurismo. I grande temi 1909–1944, Kat. Ausst. Fondazione di Antonio Mazzotta, Mailand 1997

Mailand 2007
Patriottismo futurista. Il Battaglione Lombardo Volontari Ciclisti Automobilisti, Kat. Ausst. Banca Popolare di Milano 2007

Mailand 2006/07
Boccioni. Pittore scultore futurista, Kat. Ausst. Palazzo Reale, Mailand 2006/07

Mailand 2008
Balla: la modernità futurista, Kat. Ausst. Palazzo Reale, Mailand 2008

Mailand 2009
Futurismo 1909–2009. Velocitá + Arte + Azione, Kat. Ausst. Palazzo Reale, Mailand 2009

Marburg 1978
Kriegszeit. Künstlerflugblätter im 1. Weltkrieg, Kat. Ausst. Marburger Universitätsmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Ernst-von-Hülsen-Haus 1978

Modena 1980
Giacomo Balla: Opere dal 1912 al 1930. Tipologie di astrazione, Kat. Ausst. Galleria Fonte d'Abisso Modena 1980

Münster/Göttingen/Mainz 1980/81
La caricature. Bildsatire in Frankreich 1830–1835 aus der Sammlung von Kritter, Kat. Ausst. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster/Kunstsammlung der Universität Göttingen/Gutenberg-Museum Mainz 1980/81

Neu-Ulm 2013
Junge Pferde! Junge Pferde! Kunst auf dem Sprung ins 20. Jahrhundert, Kat. Ausst. Edwin Scharff Museum Neu-Ulm 2013

New Haven 1995
Severini Futurista 1912–1917, Kat. Ausst. Yale University Art Gallery, New Haven 1995

New York 1949
Twentieth Century Italian Art, Kat. Ausst. The Museum of Modern Art, New York 1949

New York 1961
Futurism, Kat. Ausst. The Museum of Modern Art, New York 1961

New York 1968
The machine as seen at the end of the mechanical age, Kat. Ausst. The Museum of Modern Art, New York 1968

New York 1973
Futurism. A modern focus. The Lydia and Harry Lewis Winston Collection, Kat. Ausst. Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1973

New York 1988/89
Umberto Boccioni, Kat. Ausst. The Metropolitan Museum of Art, New York 1988

New York 2014
Italian Futurism, 1909–1914: Reconstructing the Universe, Kat. Ausst. Solomon R. Guggenheim Museum, New York 2014

Osnabrück 2009
Bilderschlachten. 2000 Jahre Nachrichten aus dem Krieg. Technik – Medien – Kunst, Kat. Ausst. Museum Industriekultur, Kunsthalle Dominikanerkirche, Erich-Maria-Remarque-Friedenszentrum Osnabrück 2009

Padua 2007
Boccioni prefuturista. Gli anni di Padova, Kat. Ausst. Galleria Cavour, Padua 2007

Paris/Rom/London 2008/09
Futurismo. Avanguardiavanguardie, Kat. Ausst. Centre Pompidou, Paris/Scuderie del Quirinale, Rom/Tate Modern, London 2008/09

Paris/Rovereto 2011/12
Gino Severini 1883–1966, Kat. Ausst. Musée de l'Orangerie, Paris/Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto 2011/12

Parma 2009
Futurismo! Da Boccioni all'aeropittura, Kat. Ausst. Fondazione Magnani Rocca, Parma 2009

Philadelphia 1980/81
Futurism and the international Avantgarde, Kat. Ausst. Philadelphia Museum of Art 1980/81

Rom 1918
Mostra del pittore futurista Balla, Kat. Ausst. Casa d'Arte Bragaglia Rom 1918

Rom 1976
Futurismo, Kat. Ausst. Accademia Nazionale di San Luca, Rom 1976

Rom 1980
Arte astratta italiana 1909–1959, Kat. Ausst. Galleria Nazionale d'Arte moderna, Rom 1980

Rom 1983
Boccioni prefuturista, Kat. Ausst. Palazzo Venezia, Rom 1983

Rom 2001
Futurismo 1909–1944: arte, architettura, spettacolo, grafica, letteratura, Kat. Ausst. Palazzo delle Esposizioni, Rom 2001

Rom 2005
Luce + velocità+ rumore: La città di Gino Severini, Kat. Ausst. Auditorium Parco della Musica, Rom 2005

Rovereto 2007/08
La parola nell'arte. Richerche d'avanguardia nel '900. Dal futurismo a oggi attraverso le collezioni del MART, Kat. Ausst. Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto 2007

Rovereto/Düsseldorf 1988/89
Depero, Kat. Ausst. Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto/Städtische Kunsthalle Düsseldorf 1988/89

Rovereto/London 2006
Luigi Russolo. Vita e opere di un futurista, Kat. Ausst. Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto/Estorick Collection, London 2006

Turin 1963
Giacomo Balla, Kat. Ausst. Galleria Civica d'arte moderna, Turin 1963

Turin 1980
Ricostruzione futurista dell'universo, Kat. Ausst. Mole Antonelliana, Turin 1980

Venedig 1986
Futurismo e Futurismi, Kat. Ausst. Istituto di Cultura di Palazzo Grassi, Venedig 1986

Wien 1984
Schlachten. Schlachten. Schlachten, Kat. Ausst. Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste, Wien 1984

Wien 2003
Futurismus – radikale Avantgarde, Kat. Ausst. BA–CA Kunstforum, Wien 2003

Zürich 2000
Balla – Boccioni – Severini, Kat. Ausst. Thomas Ammann Fine Art AG Zürich 2000

Zürich 2002
Gewaltbilder. Zur Ästhetik der Gewalt, Kat. Ausst. Museum Bellerive, Zürich 2002

Zug 1995
Aspects of Futurism, Kat. Ausst. Galerie Gmurzynska Zug 1995

B. Abbildungsverzeichnis

Abb. 22: Gino Severini, *Ritmo plastico del 14 luglio*, 1913, Öl auf Leinwand, 66 x 50 cm, mit Rahmen (von Severini bemalt): 85 x 68 cm, Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto, Collezione Franchina. Kat. Ausst. Genua 1988, S. 50

Abb. 23: Giacomo Balla, *Automobile + velocità + luce*, 1913, Aquarell und Tinte auf Papier, 67 x 88,5 cm, Museo del Novecento, Mailand, Collezione Jucker. Bignami/Fratelli 2005, S. 37

Abb. 24: Giacomo Balla, *Velocità d'automobile*, 1913, Öl auf Papier, montiert auf Karton, 64,7 x 93,8 cm, Galleria d'Arte Moderna, Mailand, Collezione Grassi. Kat. Ausst. Venedig 1986, S. 82

Abb. 25: Fiat Typ III, um 1910/12. Dorazio 1970, Abb. 97

Abb. 26–31: Giacomo Balla, Skizzen zum Fiat I, um 1909/10, Bleistift auf Papier, 11 x 15 cm (Abb. 26), 7,6 x 12,7 cm (Abb. 27–29, 31), 12,7 x 17,8 cm (Abb. 30), Privatbesitz. Dorazio 1970, Abb. 98–103

Abb. 32: Ernst Mach, Aufnahme eines fliegenden Geschosses, um 1887. Schröder 1984, S. 46

Abb. 33: Luigi Russolo, *Dinamismo di un automobile*, 1913, Öl auf Leinwand, 106 x 140 cm, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris. Kat. Ausst. Venedig 1986, S. 210

Abb. 34: *Sintesi futurista della guerra*, 1914, Flugblatt. Apollonio 1972, S. 238/239

Abb. 35: Carlo Carrà, *Festa patriottica – dipinto parolibero*, 1914, Collage auf Karton, 38,5 x 30 cm, Peggy Guggenheim Collection, Venedig, Mattioli Collection. Kat. Ausst. New York, S. 174

Abb. 36: Carlo Carrà, *Rapporto di un nottambulo milanese*, 1914, Tinte und Collage auf Papier, 37,4 x 28 cm, Privatbesitz. Kat. Ausst. Venedig 1986, S. 162

Abb. 37: Carlo Carrà, *Guerra nell'Adriatico*, 1915. Carrà 1915, S. 11

Abb. 38: Carlo Carrà, *Ulano + paesaggio belga*, 1915. Carrà 1915, S. 19

Abb. 39: Carlo Carrà, *Inseguimento*, 1915, Tempera, Kohle und Collage auf Karton, 39 x 68 cm, Peggy Guggenheim Collection, Venedig, Mattioli Collection. Kat. Ausst. Venedig 1986, S. 161

Abb. 40: Carlo Carrà, *Il cavaliere rosso*, 1912, Tempera und Tinte auf Papier, 26 x 36 cm, Museo del Novecento, Mailand, Collezione Jucker. Bignami/Fratelli 2005, S. 35

Abb. 41: Carlo Carrà, *Prigionieri di guerra*, 1915. Carrà 1915, S. 23

Abb. 42: Umberto Boccioni, *Carica di lancieri*, 1915, Tempera und Collage auf Papier, 32 x 50 cm, Museo del Novecento, Mailand, Collezione Jucker. Bignami/Fratelli 2005, S. 51

Abb. 43: Gino Severini, *Synthèse plastique de l'idée ‚Guerre'*, 1914, Öl auf Leinwand, 92,7 x 73 cm, The Museum of Modern Art, New York, Vermächtnis Sylvia Slifka. Elderfield 2004, S. 167

Abb. 61: Fortunato Depero, *La rissa (Umanità d'acciaio; Discussione del 3000)*, 1926, Öl auf Leinwand, 149 x 255 cm, Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto. Kat. Ausst. Rovereto/Düsseldorf 1988/89, S. 149

Abb. 62: Fortunato Depero, *Solidità di cavalieri erranti*, 1927, Öl auf Leinwand, 180 x 80 cm, Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto. Kat. Ausst. Rovereto/Düsseldorf 1988/89, S. 151

Abb. 63: Fillia, *L'idolo dell cielo*, 1932/34, Öl auf Leinwand, 160 x 130 cm, Galleria Narciso, Turin. Kat. Ausst. Dortmund 2002, S. 248

Abb. 64: Tullio Crali, *Incuneandosi nell'abitato (In tuffo sulla città)*, 1939, Öl auf Leinwand, 130 x 155 cm, Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto. Kat. Ausst Dortmund 2002, S. 279



Abb. 1: Umberto Boccioni, *Beata Solitudo – Sola Beatitudo*, 1908



Abb. 2: Umberto Boccioni, *Allegoria macabra*, 1908



Abb. 3: Gaetano Previati, *Eroica*, 1907



Abb. 4: Carlo Carrà, *I cavalieri dell'apocalisse*, 1908

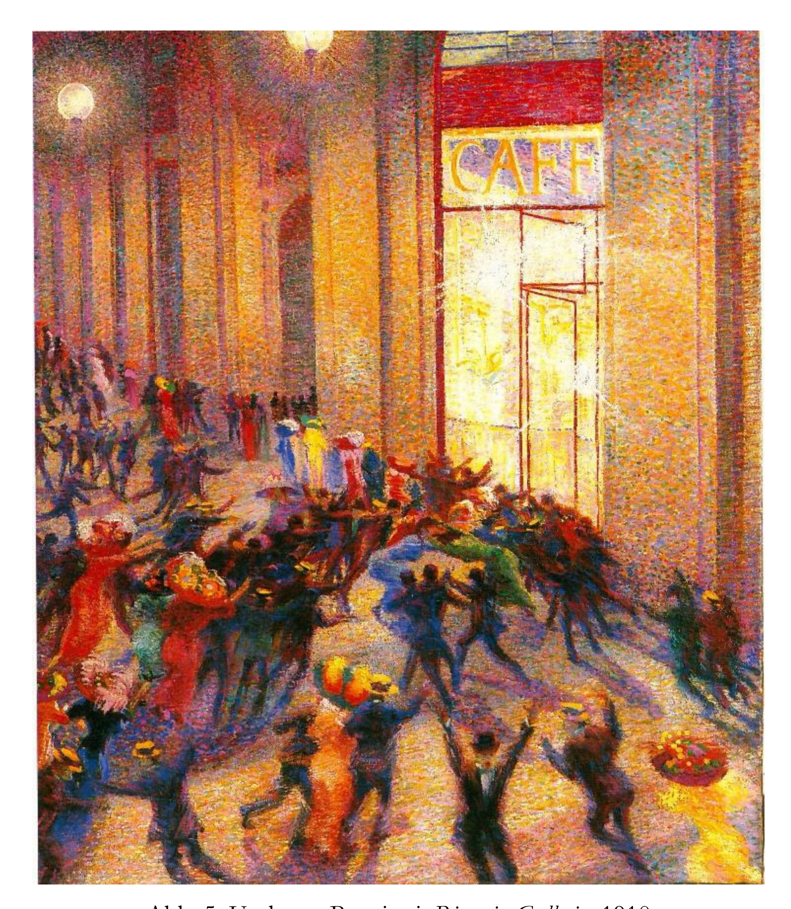


Abb. 5: Umberto Boccioni, *Rissa in Galleria*, 1910



Abb. 6: Umberto Boccioni, *Rissa in Galleria*, Studie, 1910



Abb. 7: Umberto Boccioni, *Rissa in Galleria*, Studie, 1910

Abb. 8: Umberto Boccioni, *Baruffa*, um 1911



Abb. 9: Umberto Boccioni, *Baruffa*, Studie, um 1911



Abb. 10: Umberto Boccioni, *Baruffa*, Studie, 1911

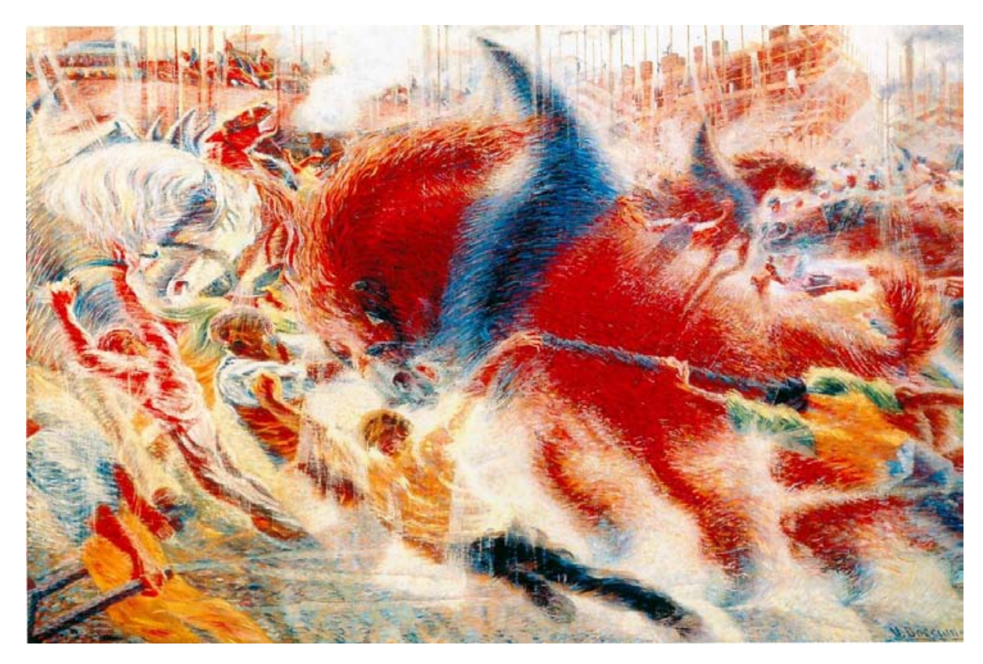


Abb. 11: Umberto Boccioni, *La città che sale*, 1910



Abb. 12: Umberto Boccioni, *La città che sale*, Studie, 1910

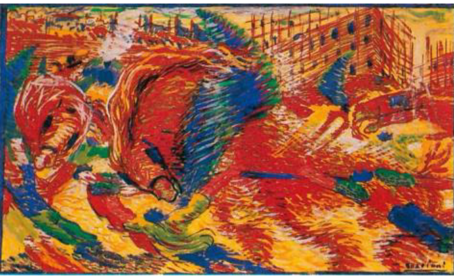


Abb. 13: Umberto Boccioni, *La città che sale*, Studie, 1910/11



Abb. 14: Carlo Carrà, *I funerali dell'anarchico Galli*, 1911



Abb. 15: Carlo Carrà, *I funerali dell'anarchico Galli*, Bozzetto, 1910

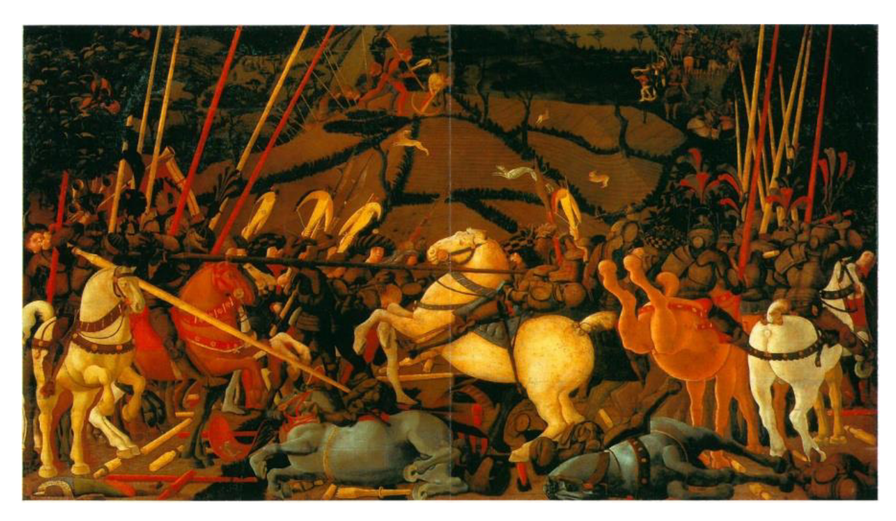


Abb. 16: Paolo Uccello, *La battaglia di San Romano*, um 1440/56

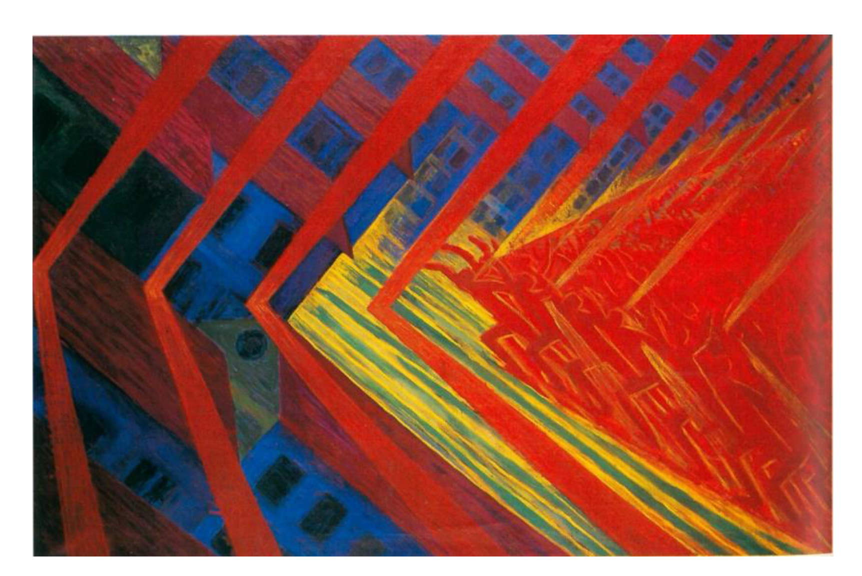


Abb. 17: Luigi Russolo, *La rivolta*, 1911



Abb. 18: Umberto Boccioni, *Forme unique della continuità nello spazio*, 1913



Abb. 19: Umberto Boccioni, *Dinamismo di un corpo umano*, 1913



Abb. 20: Umberto Boccioni, *Dinamismo di un corpo umano*, 1913

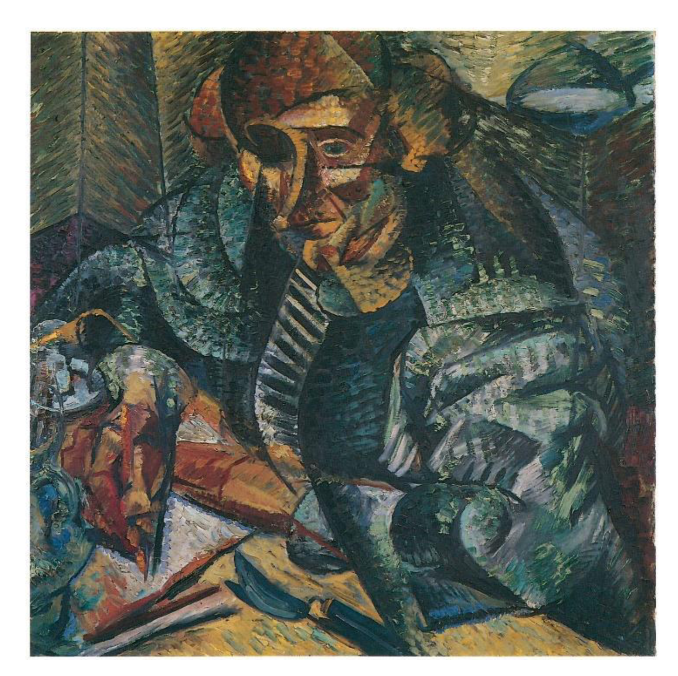


Abb. 21: Umberto Boccioni, *Antigrazioso*, 1912



Abb. 22: Gino Severini, *Ritmo plastico del 14 luglio*, 1913

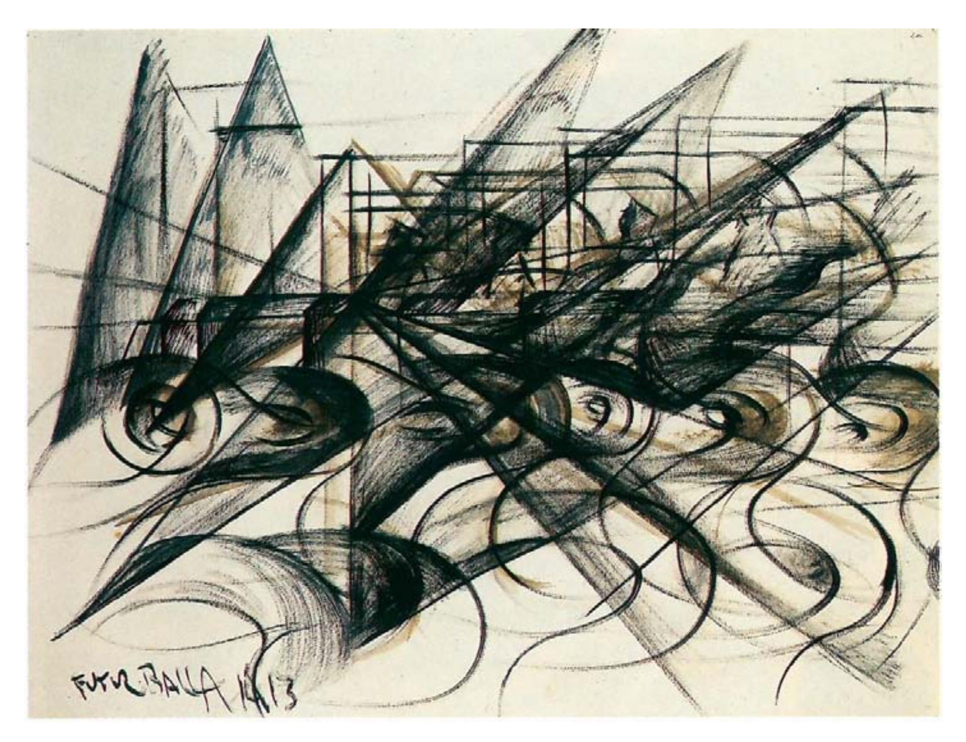


Abb. 23: Giacomo Balla, *Automobile + velocità + luce*, 1913

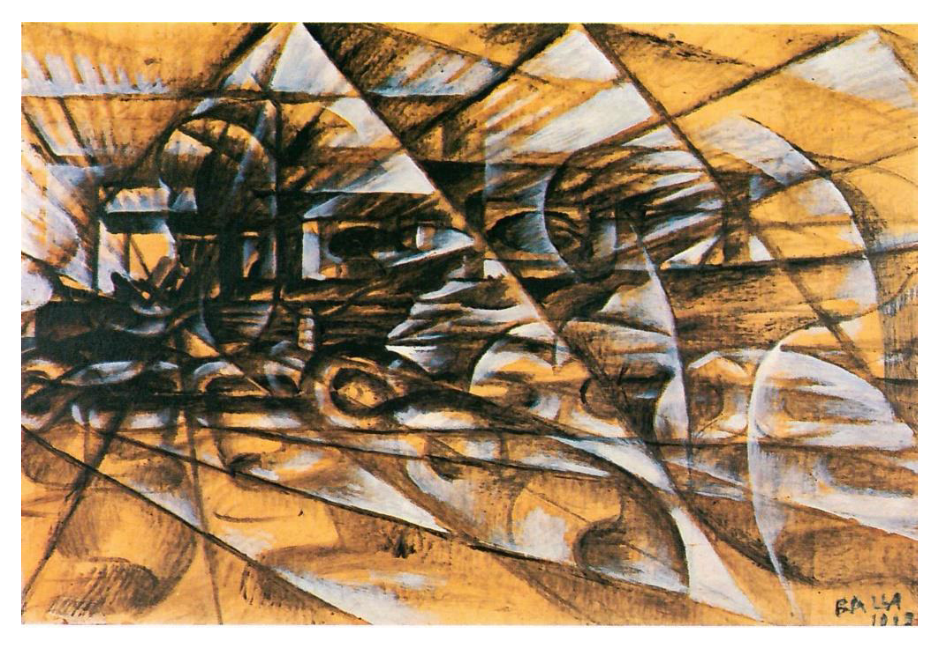


Abb. 24: Giacomo Balla, *Velocità d'automobile*, 1913

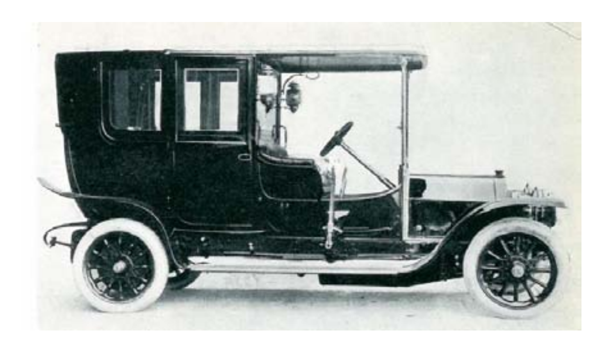


Abb. 25: Fiat Typ III, um 1910/12

26

27

28

29

30

31

Abb. 26–31: Giacomo Balla, Skizzen zum Fiat, um 1909/10

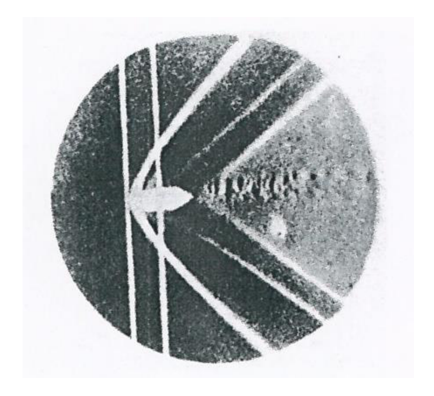


Abb. 32: Ernst Mach, Aufnahme eines fliegenden Geschosses, um 1887

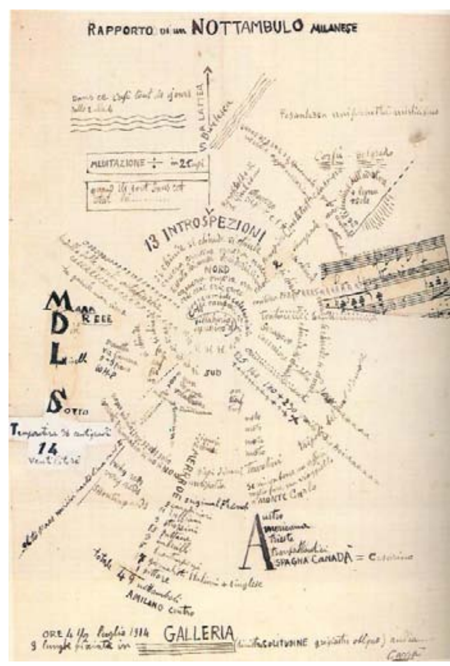


Abb. 33: Luigi Russolo, *Dinamismo di un automobile*, 1913



Abb. 34: *Sintesi futurista della guerra*, 1914





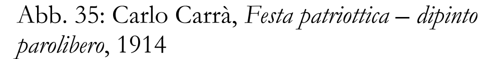

Abb. 35: Carlo Carrà, *Festa patriottica – dipinto parolibero*, 1914

Abb. 36: Carlo Carrà, *Rapporto di un nottambulo milanese*, 1914



Abb. 37: Carlo Carrà, *Guerra nell'Adriatico*, 1915

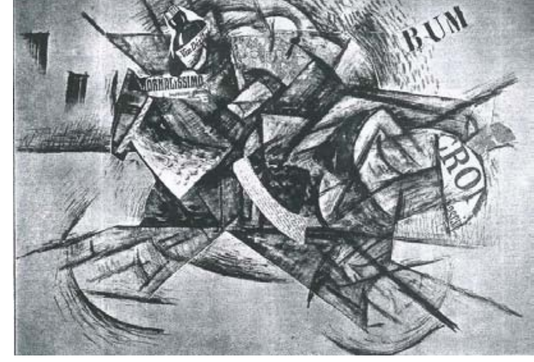


Abb. 38: Carlo Carrà, *Ulano + paesaggio belga*, 1915



Abb. 39: Carlo Carrà, *Inseguimento*, 1915



Abb. 40: Carlo Carrà, *Il cavaliere rosso*, 1912

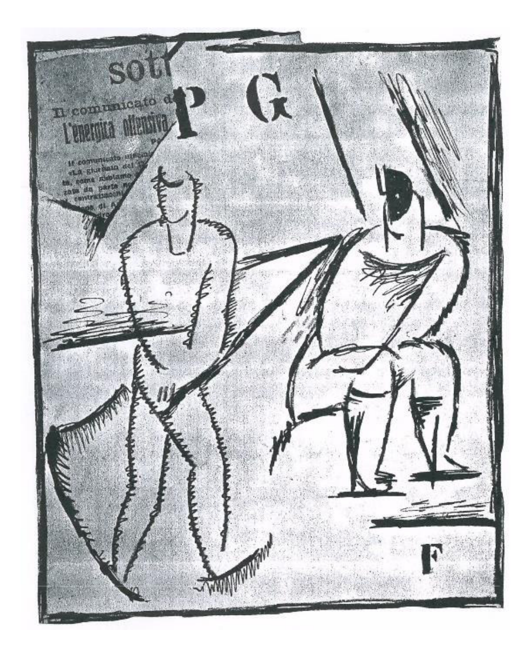


Abb. 41: Carlo Carrà, *Prigionieri di guerra*, 1915

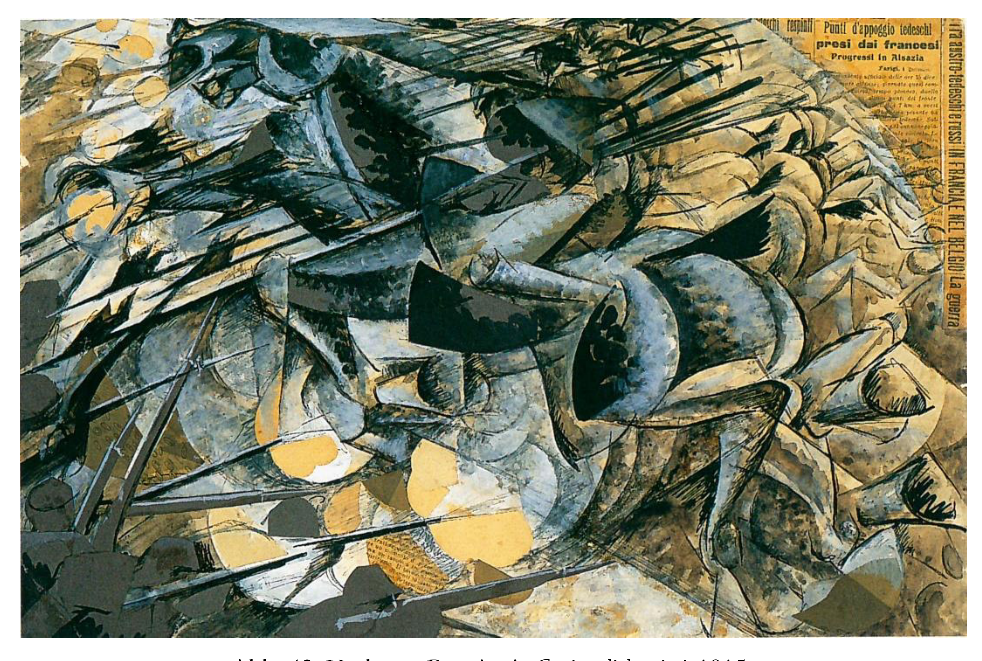


Abb. 42: Umberto Boccioni, *Carica di lancieri*, 1915



Abb. 43: Gino Severini, *Synthèse plastique de l'idée ,Guerre'*, 1914

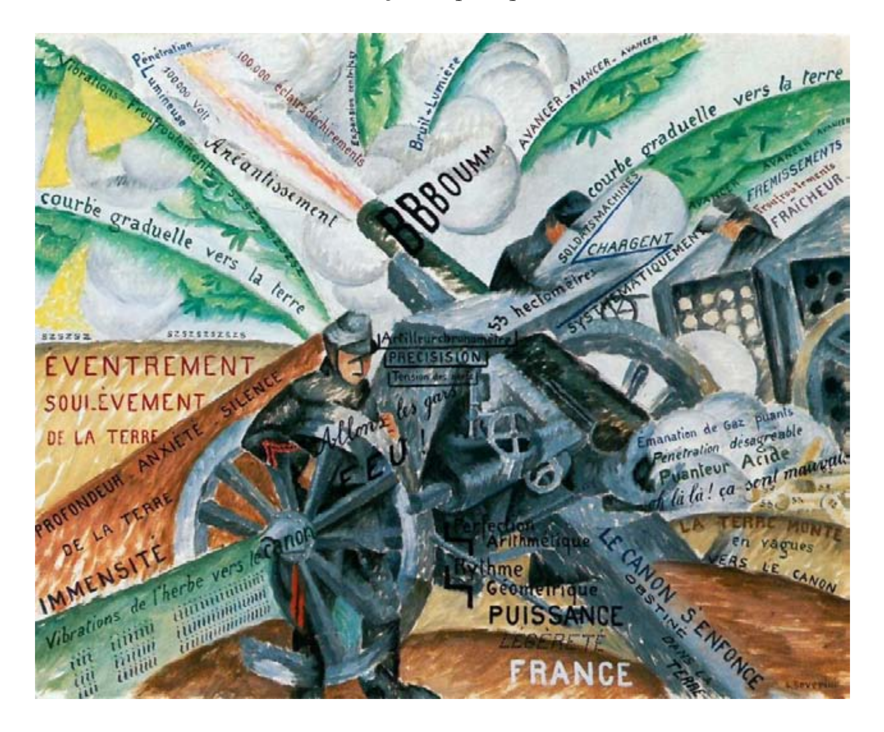


Abb. 44: Gino Severini, *Canons en action (Mots en liberté et forms)*, 1915



Abb. 45: Gino Severini, *Train blindé en action*, 1915

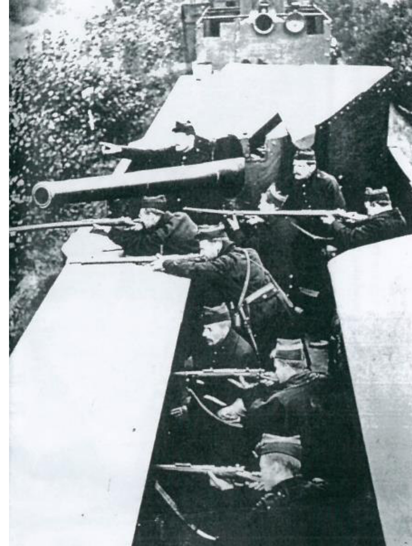


Abb. 46: Le train bindé de l'armee belge, 1915



Abb. 47: Gino Severini, *Lancier italiens au galop*, 1915



Abb. 48: Gino Severini, *I cosacchi*, um 1915



Abb. 49: Giacomo Balla, Ausstellungsplakat, 1915

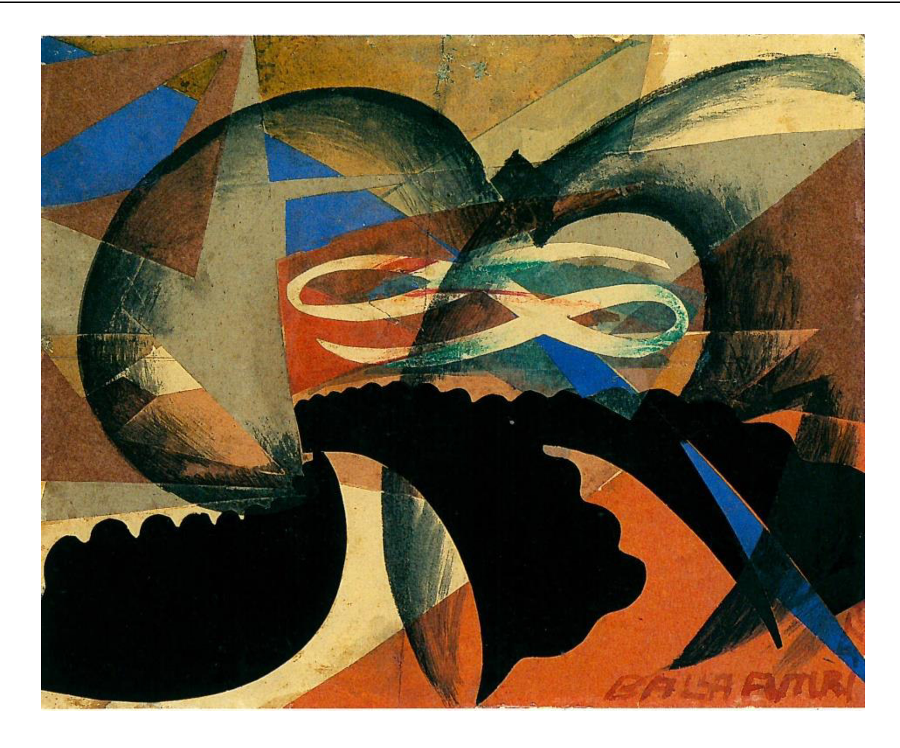


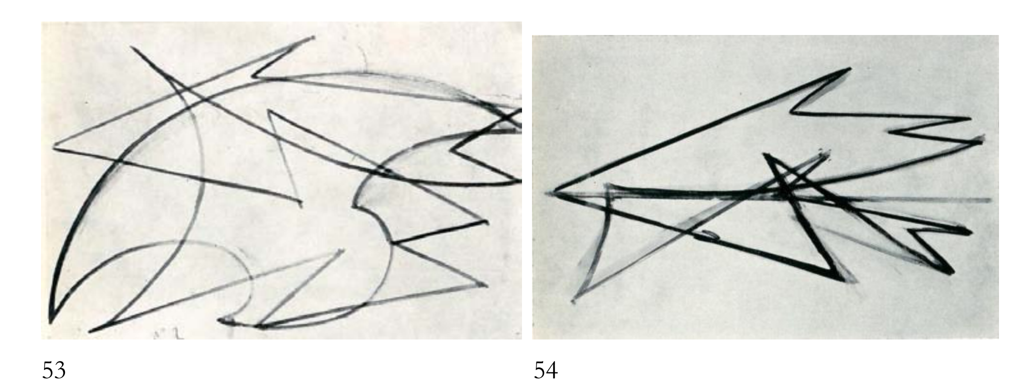
Abb. 50: Giacomo Balla, *Sventolamento (Dimostrazione patriottica)*, 1915



Abb. 51: Giacomo Balla, *Bandiere all'altare della patria*, 1915



Abb. 52: Giacomo Balla, *La guerra*, 1916



53 54

Abb. 53–54: Giacomo Balla, Skizzen



Abb. 55: Giacomo Balla, *Il pugno di Boccioni*, 1915

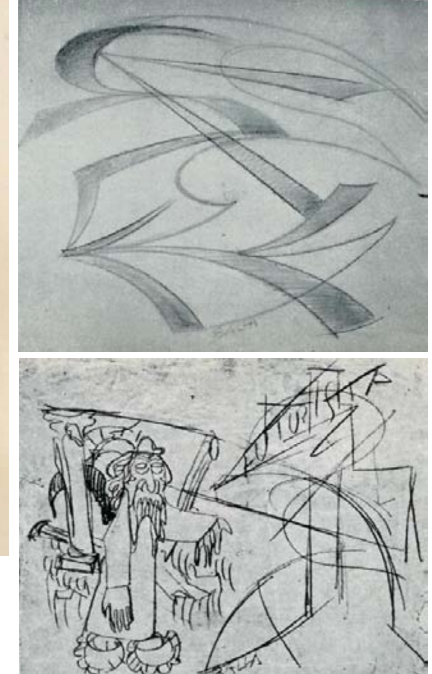


Abb. 56: Giacomo Balla, *Il pugno di Boccioni*, Studie, um 1915

Abb. 57: Giacomo Balla, *Futurismo contra Passatismo*, um 1914/15

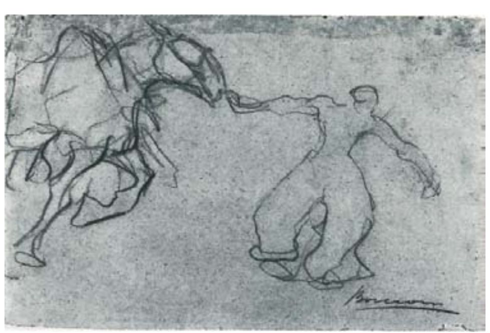


Abb. 58: Umberto Boccioni, *Uomo con cavallo*, 1910

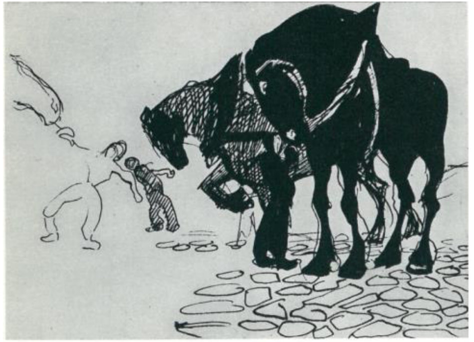


Abb. 59: Umberto Boccioni, *Cavalli sul sulciato*, 1910

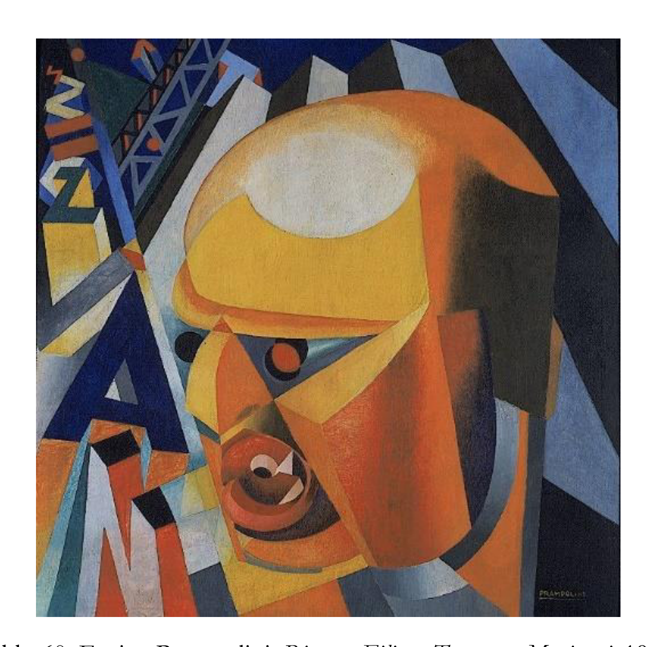


Abb. 60: Enrico Prampolini, *Ritratto Filippo Tommaso Marinetti*, 1924



Abb. 61: Fortunato Depero, *La rissa (Umanità d'acciaio; Discussione del 3000)*, 1926



Abb. 62: Fortunato Depero, *Soliditá di cavalieri erranti*, 1927



Abb. 63: Fillia, *L'idolo dell cielo*, 1932/34



Abb. 64: Tullio Crali, *Incuneandosi nell'abitato (In tuffo sulla città)*, 1939

„Man schreit vor Angst und Entsetzen.
Diese Bilder sind das Innerste, Erschütterndste, Grandioseste,
Unfaßbarste, das seit Menschengedenken gemacht worden ist.“

Der Künstler Hugo Ball (1886-1927) zeigte sich 1913 nach seinem Besuch des Kunstsalons Emil Richter in Dresden wahrhaft überwältigt angesichts der dort ausgestellten Gemälde der Futuristen. Auch andernorts riefen die Künstler Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Giacomo Balla, Luigi Russolo und Gino Severini teils heftige Reaktionen hervor. Gegründet wurde die italienische Avantgardebewegung 1909 mit der Veröffentlichung des Manifests Le Futurisme durch den Dichter Filippo Tommaso Marinetti. In der darin aufgestellten Behauptung „Schönheit gibt es nur noch im Kampf. Ein Werk ohne aggressiven Charakter kann kein Meisterwerk sein“ wird Gewalt als ideologische Basis der Bewegung bekundet. War die ganzheitliche Erneuerung der Kunst und Kultur Italiens das Ziel der Futuristen, so teilten sie die Überzeugung, dass diese nur auf der (ideellen) Zerstörung tradierter kultureller und gesellschaftlicher Werte gründen könne. Die vorliegende Untersuchung geht dem Ursprung des Themas der Gewalt in den futuristischen Manifesten aus der Geisteshaltung des späten 19. Jahrhunderts nach und analysiert die Art und Weise, wie die futuristischen Künstler das Thema der Gewalt auf ihre bildlichen Werke übertrugen. Reaktionen von Betrachtern wie Hugo Ball werden herangezogen, um zu untersuchen, inwiefern die Kunst im Futurismus als Kommunikationsmittel gesellschaftlicher Forderungen und ästhetischer Inhalte der futuristischen Ideologie eingesetzt wurde.



ISBN: 978-3-86395-242-6

Universitätsverlag Göttingen